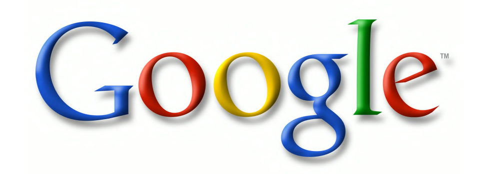
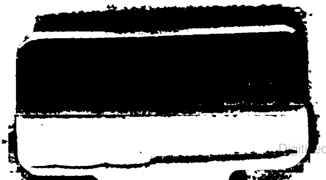








Prof. Francois 10/27/02

# HISTOIRE

DE LA

# LITTERATURE GRECQUE

SOCIÉTÉ ANONYME D'IMPRIMERIE DE VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE

Jules Bardoux Directeur.

COLLECTION D'HISTOIRES LITTÉRAIRES

# HISTOIRE
DE LA
# LITTÉRATURE GRECQUE

PAR

ÉMILE BURNOUF
DIRECTEUR HONORAIRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES

DEUXIÈME ÉDITION

TOME PREMIER



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

1885

*Tout exemplaire de cet ouvrage non revêtu de notre griffe sera réputé contrefait.*

# PRÉFACE

---

Les noms des villes, des montagnes, des rivières et des provinces de l'ancienne Grèce sont presque tous étrangers à la langue des Hellènes et ne trouvent pas leur explication dans ses racines. Ce fait, qui est commun aux autres pays de l'Europe, prouve que ces noms existaient avant l'arrivée des Hellènes et que ceux-ci les ont acceptés. Ils provenaient d'une population qui avait occupé le sol avant eux, qu'on lui donne le nom de Pélasges ou tout autre nom.

Les mots *Hellen, Dôros, Iôn, Achæos,* sont dans le même cas, bien qu'ils désignent le tronc et les rameaux de la race hellénique. Cette race, divisée en plusieurs branches, portait donc ces noms avant d'être en possession de la langue qu'elle parla sur le sol de la Grèce.

On fera la même remarque pour les noms des dieux : quelques-uns seulement, et ce sont le plus souvent

des divinités de création postérieure, ont des noms grecs ; les autres ont des noms d'origine étrangère. Tels sont : Zeus, Kronos, Ouranos, Héra, Héphæstos, Arès, Athéna, Hermès, Apollon et beaucoup d'autres.

Même remarque pour les noms des héros : Castor, Hélène, Léda, Atrée, Thyeste, Ægisthe, Achille, Odysseus, Laïos, Oreste, et une foule d'autres qu'il est inutile d'énumérer. Mais dans le cours de l'âge héroïque, qui fut une période féodale, les anciens noms furent peu à peu abandonnés ; les Grecs, n'ayant presque jamais de noms de famille, s'accoutumèrent à tirer de leur propre langue ceux qu'ils donnèrent à leurs enfants. Il vint une époque où l'on s'appela Hérodote, Sophocle, Nikias, Périclès, Démosthène, Callimaque, Lycophron, Ptolémée, mots qui tous avaient une signification dans la langue du pays. Toutefois, même durant les siècles où l'*hellénisme* était pour ainsi dire à son maximum, il y eut toujours en Grèce des noms étrangers à la langue classique et qui, n'étant pas des noms de famille, puisqu'il n'y en avait pas, démontrent la présence permanente, sur le sol de la Grèce, d'une population qui ne s'était pas absolument mêlée avec les véritables Hellènes. Quelle était-elle ? Sans vouloir résoudre ce problème, nous avons quelques raisons de penser qu'elle était identique aux Albanais d'aujourd'hui et qu'elle occupait beaucoup de terres montagneuses en Europe et en Asie.

A mesure que les Hellènes étendirent leurs relations avec les peuples du dehors, des noms nouveaux d'hommes et de choses s'introduisirent dans leur société. Les uns traduisaient des idées ou des doctrines nouvelles, comme Phanoclès, Isidore, Hermas, Ammônios. D'autres étaient tout à fait étrangers ou indiquaient une origine étrangère : tels furent par exemple Bérose, Juba, Manéthon, Favorinus, Iamblique, Josèphe, Libanios, Longinus, Syrianos, Damascios.

L'arrivée, violente ou pacifique, des hommes du Nord et surtout celle des Vlaques et des Bulgares, semble avoir modifié notablement les populations de la Grèce. En effet, à la suite de l'expédition d'Alexandre, il s'était produit une dispersion et une émigration qui avaient réduit précipitamment le nombre des habitants des villes, pour la plupart Hellènes, tandis que de rares bergers continuaient à occuper les montagnes. La Grèce ne se repeupla jamais, et les étrangers y occupèrent une place d'autant plus importante que le nombre des familles helléniques se trouva plus diminué. Il en est résulté qu'aujourd'hui, malgré la renaissance que la société instruite travaille à produire, un nombre assez grand de personnes portent des noms qui ne sont pas grecs et qui ne peuvent pas même s'écrire avec l'alphabet des anciens Hellènes.

Avec ce changement dans la composition du peuple grec s'en est produit un autre, non moins profond, dans sa religion et par conséquent dans tout le reste de sa civilisation. Les hommes qui, après avoir porté des noms étrangers à la langue hellénique, s'étaient appelés Hérodote, Diogène, Dionysios, Apollodôre, perdirent le respect de leurs anciennes divinités, se firent chrétiens, et reçurent les noms de Iôannis, Pétros, Georgios, Basileios, déjà portés par des saints de la religion nouvelle, ou d'autres qui étaient en rapport direct avec cette religion, tels que Christopoulos, Panagiotis.

En même temps, les temples antiques furent détruits et remplacés par des bâtisses cintrées et voûtées; quelques-uns restèrent debout, mais furent remaniés et reçurent un dieu ou un saint nouveau, approprié à leur destination antérieure. Les pics où l'on avait sacrifié au Soleil (ἥλιος) soutinrent au haut des airs une chapelle d'hagios Ilias; les sanctuaires de Déméter furent consacrés à saint Dimitri; ceux de Pallas, d'Héra, d'Aphrodite, le furent à la Panagia. Un calendrier ecclésiastique se substitua aux rituels locaux du polythéisme. Le dogme chrétien réunit en un seul corps de nation, non seulement tous les Hellènes, mais encore ces hommes venus de tous les points de l'horizon dont les pays grecs nous montrent les descendants. Seulement les hommes com-

pris dans cette unité ne pensèrent sur presque rien à la façon des ancêtres; et l'ancienne langue des Hellènes, notablement altérée, servit à exprimer des idées que les Hellènes n'avaient jamais eues.

Entre l'époque primitive, où la péninsule dessinée par le Pinde, l'Aroanion et le Taygète, ne renfermait encore aucun nom grec, et celle où elle vit se fermer les derniers temples des dieux, se trouve compris l'*hellénisme antique*, dont les deux extrémités sont insaisissables et dont le point central fut Athènes au temps de Périclès. Comment et par quelles causes s'est-il dégagé de son enveloppe première pour atteindre par degrés à sa perfection? Comment ensuite a-t-il cédé la place à des idées nouvelles, par l'action desquelles il a été s'amoindrissant et a fini par disparaître? C'est ce que nous nous proposons d'examiner dans cette Histoire.

La manière dont nous énonçons le problème sépare totalement notre point de vue de celui où se sont placés beaucoup d'historiens et principalement Otfried Müller. Celui-ci, en effet, tout en admettant, sans trop l'affirmer, l'origine asiatique des Hellènes, a parlé d'eux comme s'ils eussent été autochtones et seuls auteurs de leurs religions, de leur langue, de leurs conceptions de toute sorte, en un mot de leur civilisation. Les études orientales et surtout la découverte du Vêda ont démontré que l'originalité pri-

mitive et absolue des Grecs est une chimère ; que la religion, la société, la famille, les principaux métiers, la langue même des premiers Hellènes sont autant d'éléments de civilisation apportés par eux de l'Asie centrale, berceau de toute la race aryenne. On peut aujourd'hui tenir pour certain qu'une fois établis dans les vallées de la péninsule et dans les îles, ils ont vécu longtemps sur ce fonds commun. L'hellénisme s'est développé dans ce rameau du tronc aryen par suite de sa séparation et à mesure que les siècles se sont écoulés ; mais le fonds commun n'y a pas été détruit pour cela, parce que, outre les traditions indéfectibles que les Hellènes avaient apportées d'Asie, il ne leur était pas plus possible de cesser d'être Aryas et de penser comme des Aryas, qu'il n'est possible à un peuple nègre de devenir blanc ou à un gland, porté en pays étranger, d'engendrer autre chose qu'un chêne. L'hellénisme ne fut donc qu'une phase dans le développement de la civilisation aryenne.

Lorsque, solidement établis sur le sol de la Grèce, les Hellènes eurent des rapports suivis avec d'autres peuples, il ne faut pas croire que ceux de la race de Cham ou de Sem exercèrent sur eux une grande influence. Car l'expérience démontre que les races humaines n'exercent, physiquement et moralement, les unes sur les autres que des actions superficielles ou passagères et que les races inférieures sont presque

sans action notable sur celle des Aryas. Mais, parmi les peuples que les Grecs connurent, il s'en trouva deux qui étaient aussi de race aryenne et avec qui les Grecs entrèrent promptement en communauté d'idées : ce furent les Perses, et ensuite les Indiens. L'influence de ces deux peuples employa plusieurs siècles à faire disparaître la phase hellénique de la civilisation. Le christianisme, dans lequel revivait l'ancienne doctrine aryenne, ne se substitua pas seulement à l'hellénisme, il l'absorba.

La phase hellénique de la civilisation aryenne fut donc comprise entre deux autres, se dégageant de la première pour aller se perdre dans la seconde. Si l'on demande combien de temps elle brilla dans son plein, nous répondrons que ce fut pendant un temps très court et à peine appréciable ; notre Histoire, si nous avons réussi, le démontrera par les faits. On en conclura que la Grèce n'a jamais cessé d'être sous l'influence des autres peuples aryens, surtout de ceux de l'Orient et en particulier de la Perse. C'est dans ces conditions que s'est manifestée son originalité.

La loi qui a présidé à ce développement est une loi universelle, à laquelle il serait aujourd'hui puéril de prétendre qu'aucun peuple ancien ou moderne ait jamais pu échapper. Dans cette Histoire nous en avons suivi l'application aux divers genres littéraires, autant que les données historiques nous l'ont permis.

L'étude de leurs origines nous a paru d'un intérêt majeur et nous avons surtout appelé l'attention du lecteur sur celles de l'épopée, de l'ode, du drame et de l'histoire, qui sont les grandes formes littéraires antérieures à Périclès.

Notre opinion sur les poésies homériques paraîtra s'écarter de ce qui s'enseigne dans nos universités depuis l'époque de la Renaissance. Mais, outre que cette opinion n'est pas nouvelle, les grandes fouilles exécutées sur le sol troyen l'ont pleinement confirmée.

Les origines du drame reçoivent, de la mythologie comparée et de la linguistique, des lumières qui ont manqué à nos prédécesseurs et que nous n'avons pas cru devoir négliger. Le drame est une conception essentiellement hellénique, quoiqu'il se trouve aussi chez les Indiens. Les Hellènes l'ont cultivé avec autant d'intelligence et de succès que l'architecture et la sculpture. Une fois conçu, ils l'ont amené à un degré de perfection qu'aucun peuple n'a atteint. Il était donc nécessaire d'étudier les lois qui ont présidé aux constructions dramatiques de poètes tels qu'Eschyle et Sophocle, d'en trouver et d'en énoncer les formules. Nous avons essayé de le faire. Nous savions en effet combien le public européen fut étonné, il y a quelques années, lorsqu'on lui montra que dans les temples quadrilatères de la Grèce, que nos architectes avaient cru imiter, il n'entrait pas une seule ligne

droite et que cette architecture était soumise à de tout autres lois. Nous croyons qu'il en est ainsi du drame, surtout de la tragédie, et qu'il est possible de découvrir les règles qui ont présidé à sa construction.

Il en est de même de l'ode, genre expressément hellénique, bien qu'il ait été cultivé par d'autres peuples. Nous avons donné les formules variées d'une ode pindarique, forme littéraire dont on se fait en général une si fausse idée. Mais il est impossible d'arriver sur ce point à une précision aussi grande que pour la tragédie, parce que l'élément musical, qui était une partie essentielle de l'ode, nous fait presque entièrement défaut. Nous avons dû nous borner à le dire et à donner un exposé général du système musical des Hellènes; car ce système, aujourd'hui connu et en usage dans le pays, permet de composer des airs dans le genre antique, ou tout au moins de se faire quelque idée de la musique des anciens et de son application à l'ode et aux chœurs.

Un mot seulement sur les passages d'auteurs que nous avons cités. Il n'existe que peu de traductions satisfaisantes du grec en français. Celles que nous possédons s'éloignent ordinairement du texte plus qu'il ne faut pour donner une idée exacte de ce que l'auteur a pensé, et surtout de la forme dont il a revêtu sa pensée. Nous avons donc traduit nous-même

les morceaux qu'il nous a fallu citer. Comme ils devaient servir à des démonstrations, nous avons moins cherché l'élégance que l'exactitude, afin que la traduction remplaçât autant que possible le texte lui-même.

Quant à la composition et à l'ensemble de cette Histoire, elle s'est trouvée naturellement partagée en dix sections, répondant à des intervalles de temps très inégaux. La période antérieure aux épopées a été fort longue et n'a rien laissé. La dernière période, très longue aussi, renferme un grand nombre d'ouvrages de décadence sur lesquels il était inutile de s'appesantir. Au contraire, l'époque centrale de l'hellénisme a été d'une fécondité merveilleuse en beaux et importants ouvrages. Toutefois, les deux dernières périodes offrent cet intérêt que l'influence étrangère y va croissant, au point d'effacer enfin l'hellénisme. De plus, elles n'ont pas duré moins de huit siècles, grand espace dans la vie d'une nation, pendant lesquels tous les peuples aryens ont montré une activité puissante et féconde. Les histoires de la littérature grecque ont jusqu'à ce jour laissé beaucoup de confusion dans la période alexandrine et dans la période gréco-romaine. Nous avons essayé d'y mettre un peu d'ordre et de lumière : pour cela, nous avons suivi, de siècle en siècle et dans chaque genre, le progrès des influences étrangères, à mesure qu'elles se

sont manifestées. Par là on est conduit insensiblement jusqu'à la chute de l'hellénisme païen, et l'on voit le monde grec devenir chrétien par degrés et se transformer pour toujours.

En tête de chacune des sections et de chacun des chapitres, le lecteur trouvera quelques pages où sont exposées les causes des changements survenus durant les périodes correspondantes. En rapprochant ces pages les unes des autres, il aurait en abrégé une sorte de philosophie de la littérature grecque, dont l'étude de chaque auteur ne serait plus pour lui que la confirmation. Nous avons espéré, par ce moyen très simple, répandre quelque clarté sur l'histoire des lettres helléniques et en faciliter l'étude. Le lecteur jugera si nous avons réussi.

# PRINCIPAUX OUVRAGES A CONSULTER

## I. ANCIENS

**Apollodore.**
**Athénée.**
**Aulu-Gelle.**
**Diogène Laërce.**
**Eunape.**
**Eustathe.**
**Hésychius.**
**Pausanias.**
**Philostrate.**
**Plutarque.**
**Photius.**
**Stobée.**
**Suidas.**

## II. MODERNES

Barthélemy. *Voyage d'Anacharsis.*
Becker. *Anecdota.*
— *Demosthenes als Staatsmann u. Redner.*
Benoît. *Ménandre.*
Bernhardy. *Grundriss der gr. Litteratur.*
Bœckh. *De Metris Pindari.*
— *Trag. græcæ principes.*
— *Économie publique des Athéniens.*
Bourgault-Ducoudray. *Conférence*, etc. (Impr. nat. 1879.)
— *30 mélodie de Grèce et d'Orient.*
Bunsen (E.). *The keys of s. Peter.*
Bunsen (C.). *Ægypten.*
Burnouf (E.). *Essai sur le Véda. (Science des religions.)*
— *Biographie universelle.*
Butler. *Lectures on anc. philosophy.*

Cartelier. *L'Antidosis d'Isocrate.*
Champagny. *Les Antonins.*
Clinton. *Fasti hellenici.*
— *Philolog. Museum.*
Constant (Benj.). *De la Religion.*
Creuzer. *Symbolique* (éd. Guigniaut).
Delambre. *Histoire de l'astronomie ancienne.*
Duruy. *Histoire de la Grèce ancienne.*
Fabricius. *Bibliotheca græca.*
Fustel de Coulanges. *La Cité antique.*
Gevaert. *Hist. de la musique dans l'antiquité.*
Girard. *Lysias.*
Grote. *History of Greece.*
Hermann. *Platonische philosophie.*
Kingsley. *Alexandria and her schools.*
Lepsius. *Chronologie der Ægypter.*
Littré. *Œuvres d'Hippocrate.*
Lobeck. *Aglaophamus.*
O. Müller. *Die Etrusker.*
— *Die Dorier.*
— *Geschichte der gr. Litter.* (continuée par Donaldson).
— *Handbuch der Arch. der Kunst.*
— *Eumeniden.*
Max Muller. *On compar. mythology.*
— *Science du langage.*
Meineke. *Quæstiones scenicæ.*
— *Historia crit. com. gr.*
*Mém. de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres.*
*Missions scient. et littéraires.*
Montucla. *Hist. des mathématiques.*
Nake. *Rheinische Museum.*
Osann. *Beitræge z. Gr. und Rœm. Litt. Geschichte.*
Parthey. *Das alexandrinische Museum.*
Patin. *Études sur le théâtre grec.*
Pauly. *Real Encyclopædie.*
Pococke. *India in Greece.*
Renan. *Hist. des langues sémitiques.*
Ritchl. *Die alexandrinische Biblioth.*
Sainte-Croix. *Hist. des successeurs d'Alexandre.*
Schæfer. *Demosthene u. seine Zeit.*
Schœll. *Hist. de la litt. grecque profane.*
Simon (J.). *Hist. de l'École d'Alexandrie.*

**Spengel.** *Munich Transactions.*
**Thirlwall.** *History of Cyclus.*
**Vacherot.** *Hist. de l'École d'Alexandrie.*
**Vincent.** *Musique des Grecs.*
**Walz.** *Rhetores græci.*
**Welker.** *Der epische Cyclus.*
**Whewell.** *Hist. of the inductives sciences.*
**Wolf.** *Prolegomena in Homerum.*
**Zaller.** *Platonische Studien.*

# INTRODUCTION

## LES PAYS GRECS

Les arts et la littérature de la Grèce ont eu pour champ de culture les pays baignés par la mer Égée, par la mer Ionienne et par les mers de Sicile; de plus ils se sont étendus le long des rivages de l'Asie Mineure au nord et au sud, ils ont fleuri longtemps en Égypte et ils ont pénétré, après l'expédition d'Alexandre le Grand, dans l'intérieur de l'Asie jusqu'aux frontières de l'Heptapotamie indienne et du Guzarat. Partout où la langue grecque a été parlée, les lettres et les arts grecs ont eu quelque développement particulier : cette expansion du génie grec s'explique par les tendances commerciales de toutes les races helléniques et surtout de la race ionienne; et ces tendances elles-mêmes paraissent avoir eu pour causes principales la nature et la configuration topographique des contrées où les Grecs étaient établis.

Les centres de la civilisation hellénique se sont déplacés à diverses époques et ont suivi le mouvement des populations. Dans les temps féodaux ou homériques, les rivages occidentaux de l'Asie Mineure et les îles voyaient

fleurir la poésie, tandis que la Grèce proprement dite ne produisait rien encore. Après les guerres médiques, Athènes devient le centre d'où part le mouvement littéraire. Au temps des successeurs d'Alexandre, la Grèce, asservie ou ravagée, voit les lettres se réfugier dans des contrées lointaines, en Asie et surtout en Égypte, où elles subissent une influence orientale qui finit par devenir prépondérante. Si l'on envisage dans son ensemble le développement de la littérature grecque, on ne voit pas qu'elle ait eu pour patrie un lieu déterminé; elle tient à la race grecque et se déplace avec elle. Mais si l'on considère seulement son point de maturité et de perfection, c'est au continent de la Grèce, aux îles de la mer Égée et aux rivages occidentaux de l'Asie Mineure qu'elle appartient : c'est à la Grèce et à ses colonies.

Le sol de la Grèce est favorable au développement de l'esprit, auquel il offre les occasions les plus variées de s'instruire. Dans un espace resserré il réunit des plaines assez vastes et de hautes montagnes couronnées de neige, des rivières, des torrents et des lacs, des rocs escarpés et de riants coteaux, des hauteurs volcaniques et des émanations brûlantes, des cavernes, des cours d'eau se perdant sous la terre et ressortant à plusieurs lieues de distance, des mines de divers métaux, des minéraux précieux et les pierres à bâtir les plus belles et les plus variées. Celui qui, en été, part d'un rivage et gravit les collines et les grandes montagnes, voit passer tour à tour sous ses yeux les plantes du midi qui garnissent les bas pays, celles des régions plus tempérées qui croissent sur les coteaux ; puis, à mesure qu'il s'élève, paraissent les uns après les autres les végétaux des pays froids, les sapins et les hêtres; plus haut les mousses et les lichens tapis-

sent seuls les rochers, qui, nus et déserts, dessinent leurs masses jaunes et rouges sur le bleu pur du ciel. Ainsi le sol de la Grèce offre en quelque sorte un abrégé de la nature, dont on peut prendre connaissance en quelques jours.

Le climat de la Grèce n'est pas moins heureusement constitué que le sol. Il est compris entre les climats extrêmes : il n'a ni la rigueur des pays froids du nord, ni les chaleurs insupportables du midi. Sa douceur unie à la salubrité de l'air tient le corps dans cet état moyen entre le plaisir et la douleur, qui donne le bien-être, le calme des sens, et qui laisse à l'intelligence la pleine possession d'elle-même. La pureté de l'atmosphère permet d'apercevoir avec une grande netteté les objets les plus éloignés; l'horizon de la mer et les monts lointains ne se confondent pas avec le ciel; la vue n'apporte à l'esprit que des images claires et distinctes, de sorte que l'éducation de l'intelligence dans laquelle ces images ont une si grande part, se fait dans les meilleures conditions. La sonorité de l'air est aussi plus grande dans les pays grecs que dans nos contrées. Les sons se propagent au loin avec clarté : on converse aisément d'un côté à l'autre d'une gorge de montagne; au Pnyx d'Athènes, qui était une grande place découverte sur le haut d'une colline, on entendait facilement l'orateur de tous les points de l'assemblée sans qu'il fût obligé d'élever la voix.

Ainsi la nature extérieure plaçait les hommes dans les conditions les plus propices à la culture de l'esprit et au jeu spontané et régulier de l'imagination. Le travail de l'intelligence était encore aidé par la situation géographique de la Grèce et de ses colonies, partout en contact avec la mer. La vue de tant d'îles s'étendant les unes

derrière les autres invitait les hommes à la navigation. Des voyages si courts et si faciles leur permettaient d'être sans cesse en relations les uns avec les autres, et conduisaient les Grecs du continent et des îles dans l'intérieur de l'Asie, où ils se trouvaient en contact avec les caravanes et avec des peuples dont la civilisation avait devancé la leur. De l'autre côté la traversée de la mer Ionienne les portait en Italie, et de l'Italie ils pouvaient gagner les rivages de la Gaule et de l'Espagne, où ils s'établirent de bonne heure parmi des peuples encore barbares. Il en était de même au nord : dès les temps les plus reculés, les Grecs pénétrèrent par l'Hellespont et le Bosphore dans le Pont-Euxin, où ils fondèrent des établissements commerciaux et des centres secondaires de civilisation. Ainsi l'esprit des Grecs se trouva en rapport avec les peuples les plus divers par leurs mœurs et par leurs institutions. Se trouvant eux-mêmes dans un état moyen de culture, ils prirent de l'Orient tout ce que l'Orient pouvait leur donner, et en développant leur propre génie ils firent rayonner autour d'eux la civilisation, à mesure qu'ils la recevaient ou qu'ils la créaient. Il semble que le monde hellénique ait été comme un centre où tous les échos d'Orient et d'Occident venaient se réunir et s'harmoniser : de sorte que la société hellénique finit par devenir la société humaine par excellence, le plus complet représentant de l'humanité. Ses lettres et ses arts en portent témoignage.

## ORIGINE DES PEUPLES GRECS

Toutes les races comprises sous le nom latin de *Grecs* sont originaires d'Asie : ce fait ne laisse plus aucun doute. Leur berceau a été le berceau commun de tous les peuples

auxquels on a donné le nom général d'*Aryas* et que l'on nomme quelquefois encore indo-européens. Toutes les données scientifiques s'accordent à placer ce berceau vers le centre de la grande Asie, dans les hautes vallées de l'Oxus. Ces races sont, par leur conformation physique, leurs aptitudes intellectuelles et morales, leurs langues et les produits spontanés de leur génie, profondément distinctes des autres races humaines, dont les principales sont la jaune, la noire, la rouge, et celles que l'on réunit sous le nom de Sémites. Il n'est pas aisé, dans l'état présent de la science, de suivre la marche des migrations âryennes qui, parties de l'Oxus, sont venues peupler la Grèce. Toutefois il est vraisemblable qu'elles ont suivi plusieurs chemins : les unes marchant directement vers l'ouest et, par les rivages de la mer Noire, aboutissant à la Thrace d'où elles sont descendues en Grèce; les autres cheminant plus au sud, parallèlement aux premières, et passant des rivages de l'Asie Mineure dans les îles de l'Archipel et de là sur le continent européen. L'île de Crète a été de bonne heure habitée par des populations âryennes; elles y ont fondé un établissement permanent et s'y sont donné une organisation sociale et politique qui a conservé longtemps avec celle de l'Inde la plus grande analogie. On voit par Pausanias que la plupart des familles féodales du Péloponèse avaient une origine crétoise.

Les Grecs donnaient le nom de *Pélasges* aux plus anciens habitants du pays et montraient d'eux d'antiques constructions, dont un grand nombre se voient encore aujourd'hui. La science moderne a prouvé que cette race d'hommes appartenait à la famille âryenne et que, partie comme les autres branches de même souche des régions de l'Oxus, elle avait peuplé non seulement la Grèce, mais

les pays situés immédiatement au nord, l'Asie Mineure, l'Italie, le sud de la Gaule et un grand nombre d'îles de la mer Méditerranée [1]. Les Pélasges laissèrent après eux dans la civilisation grecque plusieurs éléments qui ne disparurent qu'avec elle. Cependant il est impossible de dire le degré de culture où cette première migration était parvenue lorsque les races helléniques vinrent la soumettre et se superposer à elle comme une nouvelle alluvion. Il n'y a pas de ligne de démarcation entre la civilisation pélasgique et celle des *Hellènes;* la transition de l'une à l'autre est insensible; les races étant de même origine se sont fondues l'une dans l'autre, ainsi que leurs langues, leurs constitutions, leurs cultes. C'est donc aux Pélasges qu'il faudrait remonter si l'on voulait atteindre aux rudiments des arts et des autres productions du génie grec. Mais, même alors, on ne toucherait pas encore aux origines, puisque les Pélasges avaient apporté de l'Asie centrale un ensemble d'idées et d'institutions dont la source primordiale est tarie.

Les invasions d'Égyptiens et de Phéniciens que l'on place entre les Pélasges et l'arrivée des Hellènes, sont problématiques. Les Égyptiens n'ont commencé à naviguer qu'au temps du nouvel empire; les Phéniciens n'ont établi que des comptoirs sur les rivages méditerranéens.

1. Les *Pélasges,* Πελασγοί, nommés aussi Πελασδοί par une confusion fréquente du γ et du δ, sont appelés *Pélesta* dans l'inscription du palais de Ramsès III à Médinet-Abou; l'avènement de ce prince est de 1312. Les *Achéens,* Akaiouscha, ainsi que les Pélasges, firent avec d'autres peuples méditerranéens une invasion dans la Basse Égypte sous son prédécesseur Mérenphtah, qui leur infligea la grande défaite de Paari (Inscr. de Karnak).

Les Pélasges sont identiques aux *Philistins,* venus de Crète, qui détruisirent Sidon en 1209 av. J.-C.

Les divinités dont on leur attribue l'importation en Grèce, sont âryennes, aussi bien que les institutions dont on leur fait honneur. Mais l'arrivée des Phrygiens peut être historiquement admise; seulement il faut penser que Pélops et ses compagnons appartenaient, eux aussi, à la race des Aryas et non à des races étrangères répandues en Asie Mineure. La légende de Deucalion, présenté par les historiens comme père des races helléniques, doit être considérée comme un mythe totalement étranger à l'histoire : tous les peuples de race âryenne, en Orient et en Occident, font remonter leur origine à des personnages héroïques qui n'ont jamais existé, et la naissance de ceux-ci à des êtres idéaux, qui sont des dieux ou des symboles, mais non des personnes réelles. Par la linguistique appliquée à l'étude de ces anciens mythes, on parvient à découvrir leur origine et leur signification première. La même méthode, appliquée aux mots usuels de la langue grecque, ne laisse aucun doute sur leur origine âryenne et permet de conclure que les différentes migrations qui ont successivement peuplé la Grèce, venaient toutes également d'Asie et, par des chemins divers, s'étaient éloignées des vallées oxiennes qui avaient été leur commun berceau.

C'est de ce centre que sont sorties toutes les migrations qui ont civilisé la terre. C'est une erreur de croire qu'elles ont suivi la marche du soleil d'orient en occident. Elles ont rayonné dans tous les sens et ont autant fait pour l'est et le sud de l'Asie que pour l'ouest de cette contrée et pour l'Europe : car, pendant que la Perse, l'Asie Mineure, la Grèce et l'Italie créaient une civilisation brillante qui a passé aux peuples modernes de l'Europe et de là en Amérique, une autre branche des Aryas descendait par Attock dans les vallées de l'Indus où elle a composé

les hymnes du Véda, puis elle s'étendait dans les plaines du Gange, conquérait la péninsule de l'Inde et l'île de Ceylan et fondait la grande civilisation brâhmanique; plus tard la religion bouddhique, étant née au milieu d'elle, rayonna de l'Inde dans toutes les directions, convertit aux idées âryennes la majeure partie des peuples jaunes, de Siam au Japon, pénétra dans les îles et, par le nord, s'avança probablement jusqu'au Mexique. Il faut donc regarder les races helléniques comme un des plus brillants rameaux du tronc âryen, mais non comme le seul; car il y en a deux autres, la Perse qui a de beaucoup dépassé la Grèce en matière religieuse, et l'Inde dont la littérature est si grandiose et qui est par excellence le pays de la métaphysique et de la morale. A mesure que nous avancerons dans cette histoire, nous verrons ces différentes parties de la famille âryenne exercer l'une sur l'autre une action réciproque et contribuer mutuellement au progrès de leur civilisation, sans que ces influences fassent dévier cette civilisation dans sa marche, parce qu'elles étaient exercées par des hommes appartenant tous à une même famille humaine.

### LA LANGUE GRECQUE ET SES ORIGINES

Il y a eu en Grèce une langue commune produite par l'action réciproque des dialectes originairement parlés par les races helléniques. Cette langue commune n'a aucun avantage particulier qui la distingue de ses dialectes, tandis que chacun d'eux a des caractères et des aptitudes qui lui sont propres. Il est difficile d'admettre que ces dialectes soient nés d'un idiome grec primitif et unique, puisque la communauté du langage a été le résultat de

leur fusion : les trois idiomes principaux, l'éolien, le dorien, l'ionien, étaient parlés par des populations sans cesse en contact les unes avec les autres, soit en Grèce, où les montagnes ne leur opposaient qu'un obstacle nullement infranchissable, soit en Asie et dans les îles, où la mer facilitait leurs relations. Les linguistes s'accordent à considérer les dialectes comme primitivement indépendants et pensent qu'ils étaient déjà formés lorsque les peuples qui les parlaient se fixèrent en Asie Mineure et en Europe. D'un autre côté, ces dialectes sont tous également âryens et issus de l'âryaque, idiome primordial de l'Asie centrale. Il faut donc admettre qu'ils ont été d'abord parlés par des familles différentes ou qu'ils se sont formés pendant le voyage accompli par les races helléniques de la Bactriane à la Grèce. Ces races ont marché par des chemins différents ou, ce qui est plus probable, elles ont marché les unes derrière les autres à des intervalles de temps peut-être considérables. Au point d'arrivée elles se sont établies les unes à côté des autres, conservant l'usage de leur propre dialecte ; et c'est par le mélange continuel que produisent le commerce et la guerre, que la langue commune a fini par se former. Les Doriens occupèrent la Grèce du nord et la Crète ; les Eoliens eurent la Thessalie, la Béotie et les côtes d'Asie autour de Smyrne ; les Ioniens avec les Achéens s'établirent dans le Péloponèse et sur une autre portion des côtes d'Asie. Selon toute vraisemblance, les Eoliens et les Achéens arrivèrent les premiers, les Doriens vinrent après, et les Ioniens les suivirent ; c'est du moins ce que l'on peut croire d'après les caractères philologiqucs de leurs dialectes. Mais dans la suite, de grands mouvements intérieurs jetèrent ces populations les unes sur les autres, et introduisirent certains

dialectes dans des pays où d'autres avaient été parlés. C'est surtout après la guerre de Troie que s'opérèrent ces transformations, à la suite de l'invasion dorienne, qualifiée de retour des Héraclides.

Les différences des dialectes portent principalement sur les voyelles, c'est-à-dire sur l'ouverture plus ou moins grande de la bouche dans la prononciation. L'*a* domine chez les Doriens et rend leur idiome favorable au chant; une partie de la poésie lyrique est née chez eux; les chœurs des tragédies et des comédies sont généralement écrits dans ce dialecte. Chez les Eoliens les formes grammaticales et un certain nombre de racines renfermant le *digamma* rattachent la langue plus directement que tout autre dialecte à la langue âryenne primitive, dont le sanscrit des Védas nous présente le rejeton le moins modifié. C'est ce qui fait que l'on regarde l'éolien comme plus ancien que les autres dialectes; il faut néanmoins en dire autant du crétois : ainsi le mot grec αἶγες signifie les *vagues;* on disait en éolien Ϝαῖγες, et en crétois βαῖγες où l'on reconnaît aisément le mot *vagues,* l'allemand *wogen* et le sanscrit *vaha.* L'adoucissement des consonnes et la diminution de la sonorité des voyelles caractérisent le dialecte ionien et indiquent ou une conformation organique particulière chez les hommes qui l'ont parlé, ou une sorte d'usure produite par le temps; ainsi l'esprit rude ou même l'esprit doux, qui sont une aspiration presque insensible, remplacèrent l'*h* des Perses, l'*s* des Indiens et des Latins, lettres qui appartiennent à la langue primitive; l'η tint lieu de l'α long des Doriens dans un grand nombre de mots; les voyelles faibles étaient souvent redoublées ou laissées sans contraction en contact l'une avec l'autre.

Au temps des épopées les dialectes parlés sur une par-

tie des rivages de l'Asie Mineure et dans les îles de la Grèce n'avaient déjà plus leur pureté primitive : la langue homérique est l'ionien avec une influence éolienne; mais elle exclut le digamma, et ne porte aucune trace de l'idiome des Doriens. Le nom de ces derniers ne paraît même pas dans ces poésies, qui célèbrent par-dessus tout la valeur achéenne et ne parlent qu'incidemment des Ioniens proprement dits. Mais les dialectes se conservèrent longtemps dans la langue littéraire où on les retrouve dans toute leur pureté, tandis que dans la vie ordinaire leur action réciproque s'exerçait de plus en plus. Ils demeurèrent affectés à certains genres littéraires et distribués pour ainsi dire entre les auteurs. La poésie unie au chant adopta le dialecte éolien et le dialecte dorien ; la première grande histoire, celle d'Hérodote, est écrite dans le dialecte ionien, qui était celui des marchands et des populations les plus mobiles de la Grèce.

Il n'y a pas de dialecte attique. La langue des Athéniens a pour fond l'ionien, dépouillé de ce qu'il avait d'affecté et de faible dans ses articulations et dans sa sonorité. Lorsque Athènes fut devenue le centre du mouvement intellectuel, quand elle eut acquis la prépondérance que lui donnèrent le commerce, son rôle dans les guerres médiques et la politique habile de Thémistocle et de Périclès, tous les gens instruits imitèrent le parler athénien, qui tenait comme le milieu entre tous les dialectes de la Grèce, de l'Asie Mineure et des îles. On trouve cependant dans les écrivains d'Athènes un certain nombre de formes qui n'appartiennent pas à cette langue commune et qui sont propres aux Athéniens; mais ces formes, trop peu nombreuses pour constituer un dialecte, n'ont d'ailleurs qu'une importance minime en philologie et doivent être

considérées comme appartenant à des usages locaux tels qu'il en existe dans tous les pays.

La langue grecque, prise dans son ensemble, fait partie de ce groupe de langues, parlées les unes en Europe, les autres en Asie, auquel on donne le nom de langues âryennes, parce qu'elles se rattachent aux provinces asiatiques de l'Arie et de la Bactriane, et parce que les peuples qui les parlent se sont donné primitivement à eux-mêmes le nom d'*Aryas*. Cette famille renferme six groupes secondaires : le *sanscrit*, le *zend* ou *perse*, le *grec* avec le *latin*, le *slave*, le *germain*, le *celtique*. Tous ces groupes sont dès leurs commencements indépendants les uns des autres. Le sanscrit n'est pas la souche commune d'où ces idiomes sont sortis; il est issu, au même degré de parenté, de la langue perdue que les linguistes nomment l'*aryaque ;* néanmoins les formes védiques se rapprochent beaucoup plus de cette langue que tous les autres idiomes aryens. Le grec ne procède pas du latin, et le latin ne procède pas du grec; mais l'un et l'autre, qui sont deux branches égales d'un même rameau, tirent leur origine de la langue aryaque, souche commune de la famille. Les formes de la langue latine sont généralement moins altérées que celles de la langue commune des Grecs et ressemblent beaucoup aux formes sanscrites, surtout dans les racines et dans les flexions nominales. Ainsi *serpo*, qui en latin signifie *marcher, ramper*, est une forme plus complète que le grec ἕρπω et se rapproche plus que lui du sanscrit *sarpâmi*, je marche. D'un autre côté, les formes grecques ont plus d'analogie avec l'ancienne langue des Perses que le latin. Ainsi le perse *histâmi*, je suis debout, ressemble plus au grec ἵστημι, ἵσταμαι, qu'au latin *sto;* mais tous ces mots proviennent également de la racine *stâ* ou

σθα (σθε) qui a la même signification. Il semble donc qu'il y ait eu diverses époques dans les migrations âryennes, que le perse et le grec appartiennent à l'une d'elles, le sanscrit et le latin à une autre.

La langue grecque réunit des qualités réparties inégalement entre les autres idiomes de la même famille. Elle n'est ni synthétique à l'excès comme la langue sanscrite, ni exclusivement analytique comme les langues néolatines. Son caractère synthétique se montre dans la facilité avec laquelle elle crée des mots composés; dans les formes grammaticales qui, outre les cas ordinaires des noms, admettent beaucoup de terminaisons adverbiales, lesquelles sont d'anciens cas nominaux[1]; dans les flexions verbales, capables d'exprimer en un seul mot une proposition entière avec le sujet, le mode, le temps, la personne, le nombre et le complément; enfin dans la construction de la phrase, où le déterminant est habituellement avant le déterminé. Ces qualités synthétiques du grec le rendent éminemment propre à la poésie. Mais il n'est enchaîné par aucune d'elles : tout ce qu'il exprime synthétiquement, il peut égalememt le rendre sous une forme analytique en séparant et énonçant isolément chacun des termes et des rapports de la proposition. Par exemple, le sanscrit possède plus de cas que le grec, et, en revanche, est à peu près dépourvu de prépositions et d'articles; le grec possède un assez grand nombre de cas, beaucoup de prépositions, un article défini et un article indéfini dont il peut au besoin se passer. La construction de la phrase y est aussi beaucoup plus libre que dans le latin : l'ordre des mots n'y est astreint qu'à un petit

1. Voyez notre Méthode sanscrite, 3e édition, Paris, Maisonneuve et Leclerc, 1884.

nombre de règles, dont aucune n'est absolue, de sorte qu'il peut toujours s'opérer d'après l'ordre des idées, en exprimer la suite, les nuances, les rapports, de la façon la plus précise.

Malgré ces qualités, qui font du grec une langue poétique et un instrument très commode dans la vie réelle, il est un ordre d'idées pour l'expression desquelles cette langue a toujours été insuffisante : ce sont les idées philosophiques ; le langage des métaphysiciens grecs d'Athènes et d'Alexandrie l'emporte de beaucoup par sa facilité sur la langue latine tout à fait rebelle à la science ; mais il est très éloigné, pour la précision et la justesse, de celui des philosophes et des théologiens sanscrits. Par exemple, le mot ἄπειρος qui paraît signifier *infini*, s'applique le plus souvent aux choses finies ou à leurs qualités ; et le mot τέλειος qui veut dire *parfait*, vient du mot τέλος qui signifie *terme*, *fin*. Le vague de ces expressions se rencontre dans presque toute la langue philosophique des Grecs, et la phrase leur donne une clarté apparente souvent trompeuse.

Quant aux qualités pour ainsi dire matérielles du grec, elles consistent surtout dans la facilité de la prononciation des consonnes qui, d'après le système moderne, très voisin de l'ancien, n'exige aucun effort organique, et dans la variété de l'accent tonique qui donne au débit de la phrase ou du vers l'aspect musical, la légèreté et l'élégance. L'accentuation est un des éléments essentiels du langage chez les Grecs comme chez les autres peuples ; elle entre pour une part considérable dans l'harmonie de la phrase comme dans celle des vers ; de plus, soumise à des règles fixes, généralement simples et faciles, elle détermine souvent la valeur des flexions des mots, soit

dans les verbes soit dans les noms; elle en délimite le sens ou l'emploi dans la phrase et contribue ainsi à la clarté de l'expression : pour un Grec, un mot privé de son accent est un mot inintelligible.

De toutes les langues de l'Europe, le grec est celle qui a subi avec le temps les moins grandes modifications. Entre la langue de Platon ou de Xénophon et celle des Pères de l'Église, la différence est au fond très petite : les idées nouvelles ont exigé des mots nouveaux; mais ces mots ou existaient déjà avec d'autres significations ou ont été composés d'éléments anciens. C'est dans ses temps primitifs, lorsqu'il était encore à l'état de dialecte âryaque et que ses flexions verbales ou nominales flottaient pour ainsi dire entre des formes diverses, que le grec a le plus changé. S'il y a peu de différence entre le grec du VI^e^ siècle avant J.-C. et celui du VI^e^ siècle de notre ère, il y en a une très grande entre le grec des épopées homériques et celui d'Eschyle ou de Thucydide. Toutes les œuvres du génie grec ont obéi à la même loi. A partir d'une certaine époque elles ont subi des transformations rapides dans le sens de la perfection : et quand elles l'ont eu atteinte, elles l'ont conservée pendant des siècles nombreux; l'esprit et la portée morale, métaphysique ou politique de ces créations pouvaient changer, mais les formes créées par le travail intelligent et continu des siècles antérieurs se perpétuaient et ne souffraient que des altérations secondaires. La langue grecque a été, plus que toute autre peut-être, un produit de l'art. C'est au siècle de Périclès qu'elle a atteint sa perfection, comme la plupart des autres arts de la Grèce, et il n'a fallu rien moins que les invasions des Barbares et celles des Musulmans pour l'en faire déchoir. Encore a-t-elle résisté, dans ce qu'elle a d'essentiel, à ces

influences destructives : le grec moderne, après avoir reçu des mots et des formes barbares, s'en débarrasse de plus en plus chaque jour ; rien n'empêche qu'il ne recouvre la pureté de la langue antique par l'effort soutenu des maîtres et des bons écrivains de nos jours.

Pendant toute sa durée, la religion grecque a été le polythéisme. Les dieux grecs appartiennent les uns à toutes les branches de la famille âryenne ou à plusieurs d'entre elles, les autres aux Hellènes, qui les ont créés en harmonie avec le panthéon primitif apporté d'Asie. Les peuples sémites n'ont presque rien fourni. Toutes ces divinités représentent des forces de la nature, la plupart physiques, quelques-unes morales ou intellectuelles. Comme ces forces sont plus ou moins étendues et embrassent un nombre plus ou moins grand de phénomènes dont elles sont les causes, la puissance et le domaine de chaque dieu ont des limites déterminées, dans lesquelles s'exerce son activité. De plus, lorsque la réflexion eut montré aux Grecs que ces forces sont dépendantes les unes des autres et que de leur subordination dérive l'harmonie du monde, ils en conclurent que les dieux sont aussi rangés dans une sorte de hiérarchie, que quelques-uns commandent en maîtres et que les autres exécutent leurs ordres. Chaque grande divinité eut ainsi comme un cortège et une cour céleste, d'autant plus nombreuse que les phénomènes auxquels elle présidait formaient des groupes plus nombreux et plus variés.

Les forces de la nature embrassent non seulement les phénomènes du monde inorganique, mais aussi les phénomènes de la vie et de la pensée : or la pensée est toujours unie à la vie, et la vie se perpétue par la voie de la reproduction, qui a pour condition ordinaire la distinction des

sexes. Ainsi les dieux furent conçus sous la forme masculine, mais tous ceux d'entre eux qui président aux fonctions de la vie et à sa perpétuation eurent une déesse pour épouse ; cette déesse est pour le dieu ce que l'on nomme dans l'Inde son énergie féminine (*çakti*). Mais comme la nature forme un tout harmonique, dans lequel des forces diverses et indépendantes les unes des autres se réunissent souvent pour produire des phénomènes complexes, la mythologie mit souvent en relation entre elles des divinités d'ordres divers et leur fit contracter des unions extraordinaires qui plus tard parurent illégitimes aux moralistes : tel est, par exemple, le mythe de la naissance du cheval Arion (en sanscrit *arwan*), issu aux bords du Ladon d'Arcadie, au pied des monts Aroaniens, du commerce de Poseidôn, dieu des eaux, et de Dêmêter, la terre mère des vivants. Telles furent tant d'autres unions locales, irrégulières, souvent clandestines, dont la mythologie grecque est remplie : ces mythes seraient l'œuvre d'âmes perverties s'ils ne trouvaient leur explication dans le symbolisme naturaliste des religions. Enfin il y a des forces naturelles dont la fonction n'est pas d'engendrer la vie et qui pourtant doivent, comme les autres, être représentées dans un panthéon complet : les Grecs les ont généralement conçues sous la forme féminine et leur ont attribué une virginité perpétuelle et la chasteté : telles sont Pallas-Athênê, Hestia, les Euménides.

La portion de la mythologie que les Grecs des différentes races ont ajoutée au fonds commun après leur départ de l'Asie centrale, ne forme qu'un développement secondaire de la religion nationale, quoique plusieurs de ces divinités nouvelles aient pris dans les lettres et les arts une grande importance. Les anciens dieux occupent généralement les

premières places dans le panthéon olympien et commandent à la hiérarchie tout entière. Ces dieux, on les retrouve presque tous dans les mythologies des autres peuples âryens, soit en Asie, soit en Europe ; mais c'est surtout dans l'Inde et particulièrement dans le Véda qu'ils se présentent avec leur signification originelle. Dans les hymnes védiques en effet le nom de chaque dieu a dans la langue commune la valeur d'un mot ordinaire ; et ce mot désigne précisément les phénomènes que la religion en vigueur lui attribuait. Il en résulte que ce n'est pas dans la langue grecque seulement ni dans les seules traditions de la Grèce qu'il faut rechercher la signification vraie de chacun des dieux, mais dans la comparaison grammaticale et historique des divers panthéons âryens : la mythologie comparée peut seule éclairer chacune des mythologies anciennes ou modernes ; elle a aujourd'hui pour centre le Véda.

La Grèce n'a jamais eu de théologie. Quand la doctrine sémitique de la création s'y introduisit avec le christianisme, les prêtres païens ne connaissaient rien de supérieur à Jupiter ; et quoique ce dieu exerçât dans l'Olympe un pouvoir très étendu, cependant il n'avait fait perdre à ses frères Hadès (Pluton) et Poseidon (Neptune) aucune de leurs positions et n'exerçait encore sur eux qu'un faible droit de suzeraineté. Il ne semble pas que la métaphysique des sanctuaires se soit jamais élevée plus haut : le polythéisme pur et simple se trouva ainsi face à face avec les prédications chrétiennes. Dans la Perse le polythéisme primitif avait de bonne heure engendré le dualisme d'Ormuzd et d'Ahriman, qui n'était lui-même qu'une forme pratique d'un panthéisme plus élevé : ces doctrines existaient dans toute leur vigueur au temps des rois Achéménides, avant les guerres médiques. Dans l'Inde le polythéisme âryen du

Véda avait reçu dans les cultes populaires un grand développement; mais en même temps les brâhmanes avaient dégagé de ce fond l'unité absolue de Dieu. Les Grecs ne s'y sont jamais élevés par la voie sacerdotale. Chez eux, dans la période comprise entre la révolte de l'Ionie (501) et la prise d'Athènes par Lysandre (404), une révolution dans l'esprit public mit la philosophie entre les mains des laïques et remplaça en quelque sorte la tradition par des essais libres de théodicée. La religion demeura ce qu'elle était auparavant et ne disparut que bien des siècles après, devant une religion nouvelle.

La perpétuité du polythéisme fut une des principales causes de l'unité qui caractérise les arts et les lettres dans l'ancienne Grèce. En effet la poésie et les arts étaient nés de la religion primitive et l'avaient suivie dans sa marche; ils se perfectionnèrent avec elle et ne s'en détachèrent jamais. Cette religion leur était plus favorable que toute autre : celles qui reposent sur l'unité d'un Dieu créateur ne laissent à l'art pour toute figure que celle de l'homme plus ou moins idéalisée, car ce Dieu ne tombe pas dans le domaine de l'imagination; au contraire, le polythéisme grec occupait cette région moyenne entre Dieu et la nature, qui est précisément la région du monde idéal. Comme ces dieux représentaient éminemment les forces réelles de la nature, ils offraient aux artistes et aux poètes des images que les progrès de l'observation et de la science ne pouvaient qu'épurer et rendre plus véridiques; en même temps, elles gagnaient en mobilité et en élégance, sans rien perdre de leur vigueur originale. A mesure que les mœurs publiques s'adoucirent et que la science morale se développa, le côté moral des anciennes divinités prit une importance de plus en plus grande : c'est à ce titre surtout qu'elles in-

tervinrent dans la sculpture et dans la poésie à partir du siècle de Périclès. On ne revint à leur signification physique que dans les derniers temps, lorsqu'on connut, dans Alexandrie et dans les royaumes grecs de l'Asie centrale, les divinités de l'Orient. Mais à partir de ce moment il se fit un mélange de toutes les idées, de tous les usages, de tous les arts, comme aussi de toutes les religions; et les lettres grecques reproduisirent cette confusion d'où la civilisation chrétienne devait sortir.

## CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA LITTÉRATURE GRECQUE

Les faits généraux que nous venons de signaler plaçaient les lettres grecques dans les conditions les plus heureuses. La religion fournissait aux poètes tout un monde idéal d'une richesse et d'une variété égales à celles de la nature; et comme ces dieux étaient des figures nées de l'observation des faits, leur vérité se transmettait à la poésie; le poète qui les voyait se mouvoir devant ses yeux était soutenu, non seulement par la tradition religieuse, mais par la vue de la réalité dont ils étaient les moteurs : les images qu'il présentait de ses dieux étaient donc à la fois idéales et vraies. Ces dieux n'étaient pas, comme le croyait Boileau, « éclos du cerveau des poètes », c'est-à-dire produits par la fantaisie sans autre règle que le caprice. C'était les dieux nationaux : ils avaient des temples révérés, des cérémonies brillantes : on leur offrait des sacrifices, à chacun selon son caractère; les États comme les particuliers tenaient à honneur d'entourer leurs personnes de respect et de vénération. Les dieux étaient mêlés à tous les actes de la vie publique et privée : on n'entreprenait rien d'important sans les consulter et sans se

mettre sous leur invocation. On croyait à leur réalité : les poètes et les artistes avaient foi en eux comme le commun des hommes. Par là les œuvres d'art et les productions littéraires étaient en rapport avec la vie réelle dans ce qu'elle avait de plus élevé, la religion : le poète et l'artiste étaient en quelque sorte des personnes sacrées et portaieut en eux quelque chose du caractère du prêtre.

A toutes les époques de sa durée la littérature grecque a été étroitement unie aux choses ordinaires de la vie, non seulement parce qu'elle en reproduisait les tableaux, mais parce que toute œuvre d'esprit était une chose pratique et non une conception spéculative et une œuvre de cabinet. Les hymnes orphiques étaient chantés devant les autels; les fragments épiques et les épopées racontaient aux Grecs les hauts faits de leurs ancêtres et renouaient les traditions populaires; les odes d'Alcée, celles de Sapho, de Simonide, de Pindare, ont été le plus souvent mêlées à des luttes politiques ou à des événements nationaux; il en était de même des tragédies et des comédies, que leurs sujets et les doctrines des poètes transformaient presque toujours en leçons de morale, de politique ou d'histoire adressées aux spectateurs. La philosophie, l'histoire, l'éloquence, la science elle-même avaient toujours un côté pratique, de sorte que chaque écrit, dans tous ces genres, était un acte dans la vie publique des Grecs et faisait partie de leur histoire. Ce qui est vrai des œuvres littéraires l'est aussi des œuvres d'art : on n'élevait pas un temple ou un autre monument, on ne sculptait pas une statue, on ne peignait pas un tableau par simple amour de l'art et pour le plaisir des yeux, mais parce que ces choses répondaient à quelque besoin public ou privé.

C'est un des caractères les plus saillants des œuvres

grecques et surtout des œuvres littéraires, d'être toujours unies à la vie réelle et d'en faire partie. Mais l'habitude, inspirée par la religion, de voir la nature sous un aspect idéal, induisait les Grecs à voir tout de cette même manière, à idéaliser les choses les plus vulgaires et en apparence les moins idéales[1]. En même temps l'union constante des lettres et des arts, qui se trouvaient rapprochés dans des occasions toujours renaissantes, enseignait aux artistes la partie théorique et interprétative de l'art et élevait leurs idées; elle accoutumait les écrivains aux formes pures et parfaites que le dessin mettait sous leurs yeux. De ces causes et de plusieurs autres que nous avons signalées ou qui paraîtront à leur place, provenait pour les écrivains de la Grèce cette distinction qui ne souffre rien de bas ni de négligé : la vulgarité est un défaut pour ainsi dire étranger à la littérature grecque tout entière.

Le perfectionnement des formes s'est opéré avec lenteur et par un travail non interrompu. Les Grecs l'ont réalisé dans la littérature par la division des genres, dont la clarté de leur esprit n'a jamais toléré le mélange. Les genres se sont eux-mêmes produits tour à tour, suivant leur ordre naturel, et se sont accommodés aux états successifs de la civilisation. Les hymnes ont rempli les temps primitifs; les épopées sont venues plus tard, aux temps de la féodalité; puis ont apparu l'ode avec des genres accessoires, le drame sous ses deux formes et avec lui l'histoire, la philosophie et les autres genres de prose, qui se sont continués, dans des conditions variables, jusqu'aux derniers temps de la société hellénique. De plus chaque genre litté-

1. Par exemple, les Athéniens mirent le Céramique ou quartier de la poterie sous l'invocation d'un héros Kéramos; comme si nous rapportions l'origine des Tuileries à une sainte Tuile.



raire a son histoire particulière, où, de commencements imperceptibles, on le voit se dégager par degrés, grandir et parvenir enfin à sa forme parfaite et définitive.

La Grèce est le seul pays d'Occident qui présente une marche aussi régulière dans son développement littéraire; les autres peuples anciens ou modernes de l'Europe offrent un mélange de productions dont presque aucune n'arrive logiquement à son heure. Lorsque les lettres latines commencèrent à naître, ce fut sous l'influence directe de la Grèce, qui se présentait avec un passé littéraire presque complet: les premiers genres qui furent imités en latin ne furent pas ceux qui étaient nés les premiers chez les Hellènes, mais ceux qui parurent aux imitateurs les plus propres à réussir dans Rome : ce fut le drame; encore ces premières œuvres latines furent-elles simplement des traductions, et les premiers traducteurs furent des Grecs. Depuis ce moment les lettres latines virent apparaître les autres genres ou tour à tour ou plusieurs ensemble sans ordre et au hasard; cette confusion dura jusqu'à la fin. Parmi les modernes prenons la France pour exemple : nation néolatine, elle eut derrière elle et pour modèles les auteurs latins. Cependant elle paraissait au moyen âge entrée dans la voie d'un développement régulier : à la cantilène carlovingienne, qui répond aux Hymnes, avait succédé une épopée, à la vérité grossière, mais qui du moins arrivait dans son temps. Le siècle de la Renaissance, en mettant sous les yeux des Français, avec les œuvres latines, celles que les Grecs de Constantinople apportaient chez nous, plaça la France dans une condition analogue à celle de Rome au temps des Scipions, et offrit à notre imitation des modèles de tous les genres, entre lesquels chacun choisit selon sa fantaisie. La littérature française

cessa de suivre dans sa marche un ordre régulier et naturel. Il en fut de même des autres nations de l'Europe.

Les Grecs, étant venus les premiers, eurent l'avantage de créer eux-mêmes les genres littéraires, à mesure que la force des choses les y poussait. Ils produisirent ainsi des œuvres originales, où nulle imitation étrangère ne se fait sentir : on ne saurait leur en faire un mérite, puisqu'ils n'avaient derrière eux aucune littérature qu'ils pussent imiter ; leur mérite est de n'être pas restés stériles comme certains peuples et d'avoir su continuer jusqu'à la fin le mouvement qui les portait vers des productions parfaites. C'est par cette originalité féconde que les lettres grecques ont pris dans le monde l'importance qu'elles ont conservée. En effet dans leur marche elles ont suivi le mouvement spontané et vrai de l'esprit humain, et, par l'éducation, aidée de circonstances favorables, elles ont réalisé dans chaque genre la perfection. La liberté d'esprit qu'on laissait au jeune homme durant le cours de ses études, permettait à sa nature de s'épanouir suivant l'harmonie naturelle de ses facultés ; et d'autre part les ouvrages des maîtres constituaient une tradition dont on ne s'écartait que pour mieux faire. Les mêmes sujets, soit dans l'art, soit dans la poésie, se reproduisaient sans cesse, mais toujours avec quelque perfectionnement nouveau. Ainsi se formèrent ces écoles qui, dans les lettres comme dans les arts, s'appliquèrent à tirer d'une idée juste, née spontanément et par le mouvement même de la civilisation, tout ce qu'elle pouvait contenir de beauté et de perfection. Par là les Grecs ont réussi à produire des œuvres qui, dans chaque genre, ont dû servir de modèles aux siècles suivants. Les peuples qui sont venus après eux ont pu introduire des idées nouvelles, parce que la science mar-

che toujours ; mais ils n'ont créé aucun genre nouveau, ni dans les lettres, ni dans les arts, parce que les formes idéales ne sont pas en nombre indéfini, et que, les Grecs en ayant parcouru le cercle une première fois, les autres peuples sont bien forcés de refaire le même chemin dans des conditions nouvelles et souvent moins heureuses. Nous verrons même, dans la suite de cet ouvrage, que plusieurs genres n'ont point reparu avec les formes pleines que les Grecs leur avaient données : telle a été par exemple la poésie lyrique, qui avait offert chez eux l'union intime de la musique et de la poésie et qui chez nous est un genre incomplet dont les règles et les formes sont indécises.

Un seul peuple, dans la race âryenne, possède une originalité comparable à celle des Grecs et quelquefois les surpasse en fécondité ; c'est le peuple indien. N'ayant avec l'Occident de communications possibles que par le passage du nord-ouest ou par la mer, il est en réalité resté le seul peuple blanc de l'Asie orientale ; et, possédant les vastes contrées de l'Indus et du Gange, il y a déployé une puissante civilisation. Les arts sont loin d'avoir acquis entre ses mains la perfection que les Grecs ont su leur donner : mais il a produit des œuvres littéraires que l'on peut comparer à celles de la Grèce. Non seulement son originalité est la même ; mais, ce qui confirme ce que nous avons dit tout à l'heure, les mêmes genres littéraires ont paru dans l'Inde et dans la Grèce, et cela dans le même ordre de succession : les hymnes avant tout, puis les épopées, les drames avec la poésie lyrique et les genres secondaires. Les grands genres avaient reçu leurs développements essentiels lorsque s'exerça l'influence réciproque de la Grèce et de l'Orient ; de sorte que cette action extérieure ne troubla pas la marche des littératures et ne fit qu'intro-

duire des idées nouvelles sans modifier sensiblement les formes dont on les revêtait dans chaque pays.

A mesure que nous avancerons dans cette histoire, nous verrons le génie grec, primitivement tout oriental, se dégager peu à peu des formes hiératiques qu'il apportait d'Asie, croître pendant la période de féodalité, conquérir sa pleine indépendance et sa complète vigueur au temps de la guerre des Mèdes et de la guerre du Péloponèse; c'est là son point de maturité; à partir de cette époque les relations de la Grèce avec l'Asie vont se multipliant; les idées de l'Orient pénètrent de plus en plus dans les esprits par l'intervention des Perses dans les affaires de la Grèce, par les expéditions des Grecs en Asie; puis le centre autour duquel gravite le génie grec se déplace, quitte Athènes et se fixe dans Alexandrie, où s'opère un mélange de toutes les idées, de toutes les coutumes, de toutes les religions. L'originalité de l'esprit grec décline par degrés; l'Orient se substitue à la civilisation hellénique et le christianisme aux antiques religions âryennes: les écrivains de l'ancienne Grèce sont remplacés par les Pères de l'Église, et les arts de l'antiquité par les productions des écoles byzantines. Cette longue série de siècles et d'actions réciproques est ouverte et close par deux noms, les noms d'Orphée et de Justinien.

On pourrait tracer une courbe figurant ce progrès et ce déclin du génie grec. On verrait qu'il lui fallut plusieurs siècles pour sortir de l'enfance, qu'une fois maître de lui-même il s'éleva pour quelques années seulement à sa plus haute perfection, et que sa décadence se prolongea sur une étendue de plus de sept cents ans. Nous terminons au règne de Justinien ou plutôt à son édit fameux l'histoire de la littérature grecque: cependant comme un homme

n'a jamais la puissance d'arrêter par un décret la marche des idées, il serait encore possible de poursuivre au delà de ce terme l'influence du génie antique, et l'on se convaincrait que non seulement elle ne s'est pas éteinte au sixième siècle de notre ère, mais qu'elle a continué de vivre et qu'elle s'est mêlée pour une part appréciable à nos modernes civilisations.

---

# HISTOIRE

DE LA

# LITTÉRATURE GRECQUE

---

## SECTION PREMIÈRE

### Période des hymnes.

---

L'HYMNE EN GÉNÉRAL

On ne peut fixer ni le commencement, ni la fin, ni la durée de la période primitive de la poésie grecque. Quand les populations âryennes quittèrent tour à tour le centre asiatique, elles emportèrent avec elles les antiques usages qui furent communs à tous les peuples de cette race : il en est un qui se retrouve à l'origine de toutes leurs traditions ; c'est celui de sacrifier dans le feu et d'accompagner par un chant cette cérémonie sacrée. Ce chant, mesuré et rhythmé, c'est l'*hymne,* ὕμνος, mot qui en grec n'a pas de signification étymologique, mais qui, sous sa forme sanscrite *sumna,* signifie la bonne ou la belle pensée, c'est-à-dire l'expression de la pensée par excellence. La présence de ce mot dans la langue grecque la plus ancienne prouve que les Aryas de l'Oxus composaient des hymnes avant le départ des migrations qui peuplèrent la Grèce comme de

celles qui conquirent l'Indus et le Gange. Ces chants primitifs étaient donc composés dans la langue commune avant d'avoir reçu la forme particulière que chacun des peuples âryens leur donna. Le temps a fait disparaître sans exception tous ceux que les migrations helléniques apportèrent ou composèrent, soit pendant leur voyage, soit après qu'elles se furent fixées en Occident; mais les sanctuaires de la Grèce en conservèrent un certain nombre jusque dans les siècles de la décadence, et il est probable qu'ils furent connus des poètes alexandrins, auteurs de ce que l'on nomme *poésies orphiques*. Ces poésies ne donneraient qu'une idée fort incomplète et fausse à beaucoup d'égards de ce qu'ont dû être les hymnes de la Grèce primitive, si nous ne possédions depuis quelques années les hymnes de l'Inde. Ces derniers, dont la plupart ont été composés dans les vallées de l'Indus, mais dont quelques-uns sont probablement antérieurs à l'arrivée des Aryas sur ce fleuve, ont été conservés par les brâhmanes avec un soin religieux et forment un recueil considérable divisé en plusieurs parties, dont la plus ancienne est le Rig-Vêda. Ils peuvent être considérés comme les types des chants sacrés de tous les autres peuples de la race. Nous allons en donner les caractères généraux.

L'hymne est un chant en l'honneur d'une ou de plusieurs divinités; il est récité pendant une cérémonie et par conséquent n'a qu'une longueur assez bornée, comme celle des hymnes dans les églises chrétiennes. Il a pour but d'appeler les dieux au festin sacré, qui leur est servi dans l'enceinte du sacrifice et qui consiste en une offrande solide ou victime et ordinairement en une liqueur fermentée telle que le vin. La matière du chant, ce sont les vertus du dieu auquel on l'adresse: les louanges qu'on lui donne

sont le plus souvent accompagnées d'une demande et constituent une rogation. Comme le dieu préside à tout un ordre de phénomènes naturels, à la production desquels la vie et le bien-être de l'homme sont intéressés, et comme d'un autre côté la vie des dieux est entretenue par la production des phénomènes naturels, le sacrifice, qui en est l'image, sert à unir les hommes aux dieux; et l'hymne est un échange de vie intellectuelle et morale entre les âmes humaines et les âmes divines: c'est pour cela même qu'il porte ce nom. On voit que dans ces temps reculés du polythéisme âryen, le chant sacré faisait partie de la vie ordinaire et en était l'expression la plus haute.

D'après le Vêda, le sacrifice était offert trois fois par jour, au lever de l'aurore où l'hymne appelait le Soleil et le retour de la vie, à midi qui est le point culminant et le plus glorieux de cet astre, et le soir, heure triste où s'assoupit la vie, où l'homme commence à craindre les attaques nocturnes des bêtes sauvages et des brigands. L'hymne exprime ainsi tour à tour la joie avec l'espoir, la sérénité du triomphe, et enfin la crainte avec la mélancolie. C'est le cercle de sentiments où se meut d'ordinaire la poésie des hymnes vêdiques, et selon toute vraisemblance il en fut de même dans la Grèce primitive.

Mais outre ces retours réguliers du sacrifice, les hommes célébraient, par des fêtes certaines époques spéciales dans la marche annuelle du Soleil, par exemple les solstices et les équinoxes, les conjonctions et les oppositions du Soleil et de la Lune; ils fêtaient la Lune elle-même dans sa marche rapide et ses phases souvent reproduites. Les grands principes de vie auxquels on donna le nom de dieux, θεοί (en sanscrit *dêva*), c'est-à-dire d'êtres brillants ou glorieux, agissent aussi dans le monde de plusieurs

façons qui leur sont particulières : les uns développent la vie animale et végétale, comme Artémis (Diane) et Dêmêter (Cérès) ; d'autres, comme Zeus (Jupiter) et Héra (Junon) son épouse, dirigent les nues, tiennent la foudre, répandent la pluie ; d'autres président au feu comme Hêphaistos (Vulcain), ou au foyer domestique comme Hestia (Vesta) ; d'autres enfin sont d'un ordre purement intellectuel ou moral. On ne saurait douter que chacune de ces divinités n'ait eu ses hymnes, longtemps même avant d'avoir des temples, et qu'à ce point de vue la période littéraire dont nous parlons n'ait été très féconde.

Enfin les actes ou les événements importants de la vie humaine étaient l'objet de chants particuliers adressés à certains dieux ou du moins ayant un caractère sacré. C'est ce que prouvent les traditions grecques relatives à ces sortes d'hymnes perdus ; c'est ce que nous voyons aussi dans le Vêda, qui renferme un assez grand nombre de ces d'hymnes : la conception, la naissance, le mariage, la mort, la maladie avec la guérison, la guerre avec la victoire, donnaient lieu à des chants particuliers dont plusieurs se sont conservés en Grèce jusque dans les temps historiques. Aristophane, dans les Grenouilles, cite les premiers mots de deux chants enseignés avant son époque aux enfants dans les écoles et qui étaient certainement d'anciens hymnes. Hérodote parle aussi de chants sacrés conservés dans certains sanctuaires de la Grèce et des îles. Antigone, dans Sophocle, se plaint avant de mourir que l'on n'ait pas chanté pour elle le chant de l'hyménée, et elle donne à ce chant le nom d'hymne.

La forme littéraire de l'hymne varie suivant la nature du sujet dont il traite. Les imitations alexandrines nommées *orphiques* en offrent plusieurs qui ont la forme d'une

énumération ; aucune n'a celle de la litanie : car ce qui caractérise l'énumération litanique, c'est le retour d'un refrain après chaque verset. Il est probable pourtant que certains hymnes très anciens étaient des litanies : le prêtre énumérait les vertus ou les actions célèbres de la divinité ; le peuple ou les prêtres assistants répondaient par une formule toujours la même, qui contenait ou une pensée d'adoration ou une demande. Le recueil du Vêda renferme un assez grand nombre de litanies, sur le caractère desquellesil ne peut s'élever aucun doute : elles ressemblent, à beaucoup d'égards, à celles qu'on chante ou que l'on récite dans les églises chrétiennes, et leur mode de récitation était certainement le même. Lorsque les Grecs des temps plus civilisés eurent construit des temples, dans le *sêcos* desquels était enfermée la divinité et d'où le peuple était exclu, les litanies qui se récitaient dans l'intérieur ne pouvaient avoir pour répondants que les prêtres qui assistaient le pontife ; mais la période des hymnes remonte beaucoup plus haut dans le passé que l'usage de construire des temples aux dieux. La première enceinte sacrée, qui porta le nom de *téménos*, contenait l'autel où s'allumait le feu et où s'offrait la victime : elle ne recevait certainement que les prêtres et les personnes d'un rang distingué ou celles qui faisaient les frais du sacrifice ; c'est ce que l'on voit encore dans les épopées grecques, par exemple au festin sacré de Nestor [1]. Mais la foule du peuple, qui se tenait autour du téménos, n'étant arrêtée que par une barrière ou par un petit fossé, assistait par le fait

1. A Mycènes on a déblayé une enceinte de pierres, formant un banc circulaire, au centre de laquelle on avait offert des sacrifices. Au-dessous on a retrouvé les corps des anciens rois et des reines, tout couverts d'ornements d'or.

à tous les actes du sacrifice et pouvait répondre à la litanie. L'hymne litanique doit donc être considéré comme un chant sacré à l'usage du peuple et comme faisant partie de la vie religieuse des nations antiques.

La forme épique, c'est-à-dire la forme du récit, était certainement aussi l'une de celles que les auteurs des hymnes employaient le plus souvent. Par exemple, quand le poëte exposait la lutte d'Apollon et de Python, son chant prenait naturellement une forme narrative : le phénomène naturel que ce mythe représente et qui n'est autre que la lutte du soleil et du nuage, se développe comme une action humaine et appartient à la météorologie. Les hommes de ces anciens temps voyaient les choses comme elles étaient et les représentaient comme ils les voyaient, quoique sous des couleurs poétiques. Le Rig-Vêda contient un grand nombre d'hymnes ayant la forme épique, et c'est surtout ceux où l'on raconte ces phénomènes météorologiques dont nous venons de parler : tels sont les hymnes où est décrite la lutte d'Indra e d'Ahi, lutte identique pour sa signification à celle d'Apollon et de Python. Les plus beaux hymnes du Vêda, les plus poétiques du moins, sont ceux qui renferment de telles narrations. Les fragments épiques connus sous le nom d'*hymnes homériques* appartiennent à une époque postérieure à la période de la poésie sacrée, et ne sauraient donner une idée des hymnes véritables. Ils faisaient probablement partie d'épopées dans le sens propre de ce mot, et ils ne remontent pas au delà des temps où furent composées l'Iliade et l'Odyssée : ils n'ont pas la forme liturgique des poésies primitives.

La stance est la forme extérieure de l'hymne, soit qu'elle se compose de vers et soit écrite dans un langage

mesuré, soit qu'étrangère à toute mesure prosodique elle ne renferme que des *rhythmes*. Les hymnes du Rig-Vêda sont généralement rhythmés et mesurés en même temps, comme nos hymnes d'église et nos chansons : on ne saurait pourtant, même d'après les *Orphiques*, affirmer que les poésies sacrées des Grecs fussent soumises aux lois de la mesure ou qu'elles le fussent toutes également. L'ode, qui est à la vérité très différente de l'hymne, mais qui pourtant remonte jusqu'à lui par ses origines, est mesurée dans Sapho et dépourvue de mesures dans Pindare: dans l'un de ces poètes, la stance se compose de vers; dans l'autre, elle ne renferme que des rhythmes. On ne saurait établir par aucune donnée réellement scientifique que les poètes primitifs de la Grèce aient chanté en vers.

Mais il est certain qu'ils chantaient. Quand on remonte l'histoire de la musique chez les Grecs, on voit leurs modes naître ou venir du dehors à des époques différentes et ne se réunir dans un système unique que peu de temps avant Pindare. On ne saurait affirmer qu'aucun de ces modes existât au temps des poésies primitives, pas même les modes des Doriens ou des Eoliens, qui sont les modes grecs par excellence. On est ainsi conduit à penser que ces chants,dont la tradition raconte tant de merveilles, étaient d'une simplicité extrême comme on en entend aujourd'hui dans les églises grecques et dans la musique populaire du Levant. Les chants des psaumes dans les églises catholiques ne pourraient donner une idée des chants primitifs, puisque le plain-chant procède tout entier de la musique grecque en décadence et lui a fait en outre subir plusieurs mutilations. Si l'on voulait avoir sur ce point quelques renseignements probables, il les faudrait cher-

cher dans les plus anciennes parties du rituel brâhmanique et dans les commentaires des hymnes du Vêda.

## LES AUTEURS DES HYMNES

Les traditions grecques relatives aux premiers poètes des hymnes n'ont aucun caractère historique ; elles les présentent le plus souvent avec un entourage de faits extraordinaires et de légendes qui ont leur place marquée dans la fable. Les poètes des temps postérieurs les ont pris pour sujet de leurs chants et ont augmenté le merveilleux qui s'attachait à leurs noms. D'ailleurs quelques-uns d'entre eux ne sont que des êtres fictifs, des symboles à la réalité desquels on ne saurait croire : c'est ce que prouvent les métamorphoses par lesquelles les poètes ont cru pouvoir les faire passer. Si nous possédions les hymnes de ces temps primitifs, ils nous instruiraient sur leurs auteurs et sur la société pour laquelle ils furent composés : leur perte nous force encore à chercher à cet égard quelques lumières dans les seuls hymnes primitifs que nous ait légués notre race, ceux du Vêda.

Les poètes, auteurs des hymnes, étaient en même temps des hommes divins, des prêtres : on ne séparait pas alors ces deux rôles. Quand les dieux n'avaient encore que des autels et point de temples, ces prêtres-poètes n'avaient aucun caractère sacerdotal, hors le moment où ils offraient le sacrifice. L'autel était fait de terre et portait le nom de βωμός (en sanscrit *bhûmi*, terre ; latin *humus*). Le tertre quadrangulaire était élevé par le père de famille pour lui-même, pour sa femme et pour ses enfants ; ce père était poète comme auteur du chant sacré,

et pontife comme présentant l'offrande au nom de la famille réunie. La cérémonie terminée, chacun vaquait à ses occupations ordinaires, au labour, à la garde des troupeaux, aux métiers, à la guerre. Tel fut l'état primitif. Mais quand la société se constitua et que les fonctions commencèrent à se partager entre les hommes, comme il y eut des laboureurs, des artisans, des guerriers, il y eut aussi des prêtres, et l'on vit avec le temps le sacerdoce se perpétuer dans certaines familles. L'histoire grecque nous a conservé les noms de plusieurs familles sacerdotales, les Eumolpides, les Lycomèdes, les Kynides, etc. Les Indiens ne commencèrent que très tard à élever des édifices sacrés : les Grecs au contraire en construisirent de très bonne heure. L'usage, fort antique chez eux, de se représenter les dieux sous des formes physiques déterminées fit naître celui de sculpter leurs images : plusieurs de ces statues primitives, bien antérieures aux temps homériques, furent conservées en Grèce et demeurèrent l'objet d'un culte spécial. Elles étaient de bois et portaient le nom de ξόανα. Pour les défendre contre l'injure de l'air, on les plaça soit dans des grottes, soit dans des constructions faites exprès, qui furent les temples, ναοί [1]. A ces temples furent attachés certains hommes chargés de ce qui concernait le service divin ; on les nommait ἱερεῖς, et quelquefois hiérophantes. Parmi les fonctions de ces prêtres se trouvait la partie de l'office qui consiste dans l'hymne en l'honneur du dieu, hymne quelquefois récité ou psalmodié, mais ordinairement chanté. Les prêtres attachés aux temples ou au service des dieux devinrent donc les conservateurs des hymnes : c'est des sanctuaires

1. Nous avons découvert et déblayé, en 1873, le temple-grotte primitif d'Apollon à Délos. Voy. *Délos*, par Lebègue, Thorin, 1876.

que sortirent à la fois et la poèsie et la musique. Mais, comme les prêtres de la Grèce ne formèrent jamais un clergé, comme les cultes demeurèrent locaux et ne furent point systématisés en une religion commune, l'absence d'unité et de hiérarchie sacerdotale empêcha les hymnes de sortir des sanctuaires où ils étaient confinés : trop peu d'hommes furent intéressés à les répandre, et ces poésies primitives ne furent entendues que des initiés ou des fidèles de chaque petit coin de terre. La langue archaïque dans laquelle ils avaient été composés, devint, avec le temps, de moins en moins intelligible pour les prêtres eux-mêmes. Il n'y eut pas, comme dans l'Inde, une caste savante et de grandes écoles dont la conservation et l'interprétation des textes sacrés fût une des fonctions obligatoires. Comme il n'y eut pas de clergé, il ne se forma pas non plus un corps des Saintes Ecritures. Aucune cause de durée ne se rencontra pour sauver ces anciennes poésies, et les causes variées que le temps et le progrès de la civilisation font apparaître, se réunirent pour les anéantir.

THRACES. — *Eumolpe* (Εὔμολπος) et ses descendants sont la famille de chantres sacrés la plus célèbre de l'ancienne Grèce. Elle était attachée au culte de Dêmêter dans la ville sainte d'Eleusis; des prêtres de cette famille existaient encore dans les temps historiques. Le nom d'Eumolpe signifie « bon chanteur » : il passait pour fils de Poseidôn et de Chioné, fille du vent du nord; il vivait, dit la fable, au temps d'Hercule, qui fut initié par lui aux mystères d'Eleusis avant de descendre combattre Cerbère, et au temps du roi d'Athènes Erechthée, auquel il fit la guerre et par qui enfin il fut tué [1]. La légende le fait

1. Nous savons maintenant qu'Eumolpe et ses Eumolpides ne sont autre chose que les Vents. Voy. ma *Légende athénienne*, 1872.

voyager deux fois en Thrace et traverser des aventures moins célèbres que celles d'Orphée, mais non moins significatives. C'était le chantre le plus fameux de son temps, parmi ceux qui mariaient leur voix aux sons de l'αὐλός, c'est-à dire des instruments à vent. Nous citons ces faits parce qu'ils indiquent certains caractères essentiels de l'ancienne poésie des hymnes et des auteurs de ces chants : on voit en effet le fondateur légendaire des chants éleusiniens à la fois père de famille, prêtre, poète, chantre et guerrier. Ses relations avec la Thrace rattachent en outre sa légende au même pays que celle d'Orphée : la Thrace est le premier rivage européen que rencontra la grande migration venue par le nord de l'Asie Mineure et qui de là descendit en Grèce. La légende d'Eumolpe se rapporte à la période où cette descente s'opéra et où les populations de cette branche commencèrent à perdre de vue l'Asie, qui avait été leur berceau.

A partir de la Thrace, on peut suivre la marche des populations âryennes qui apportèrent en Grèce l'usage des chants sacrés et avec eux le culte des Muses. Elles se répandirent vers le sud de la Piérie, nom donné à un pays dont la situation varia et qui se transporta au midi jusque dans le voisinage de la Thessalie. Les surnoms que portent les Muses dans la poésie antique signalent les centres divers où leur culte s'établit et où la poésie des hymnes se développa tour à tour : on les nomme *Piérides*, *Parnassides*, *Héliconiades*, *Aonides*, *Pagasides*, *Aganippides*, *Ilissides*, sans compter plusieurs autres surnoms, qui tous se rapportent à la partie du monde grec comprise entre la Thrace et le cap Sunium en Attique, et qui s'étend en longueur à l'est de la chaîne du Pinde et des montagnes célèbres qui la continuent au nord et au sud.

Mais c'est se tromper que de circonscrire la poésie des hymnes dans cette bande de terre : elle s'est répandue sur tout le sol de la Grèce, et il ne s'agit dans le mythe relatif aux Muses que de la portion de cette poésie qui tire son origine du nord. Les chants en l'honneur des Muses cultivés dans la Grèce du nord-est ont donné lieu vraisemblablement à la légende de *Musée,* citée par Cicéron et par Virgile; ce poète ou du moins ce nom, qui paraît avoir symbolisé la poésie dans cette contrée, se rattache d'une part à la Thrace, où un roi Musée donna l'hospitalité à Jupiter, et de l'autre à l'Attique et à Eleusis, où se déroule le reste de la légende. Musée était considéré comme un disciple d'Orphée.

Les Crétois. — Le culte d'Apollon delphien, comme le raconte un des fragments épiques attribués à Homère, tire son origine de l'île de Crète, habitée de bonne heure par des populations aryennes. Delphes et Castalie, Délos et plusieurs lieux célèbres du Péloponèse et des côtes d'Asie donnèrent un grand éclat aux fêtes d'Apollon. C'est de Crète que vint à Delphes le chantre *Chrysothémis,* auteur de l'hymne en l'honneur d'Apollon pythien. On connaît la signification symbolique de la lutte du dieu contre le serpent, qui n'est autre que le nuage, et comment il naquit avec Diane du sein de Latone, qui est la nuit. Ce mythe, astronomique à Délos, météorique à Delphes, donnait certainement aux chants de Chrysothémis et d'*Olen* cet aspect oriental qu'avaient toutes les conceptions venues de la Crète. On s'en ferait une idée en lisant ceux des hymnes védiques où sont dépeintes l'apparition du Soleil et la lutte d'Indra et d'Ahi ou de Vritra. C'est la seule ressource que nous ayons pour acquérir par analogie quelque notion sur ces hymnes entièrement perdus. Constatons seulement ici

qu'une portion de cette antique poésie grecque était venue d'Asie par le sud et par mer, qu'elle se rencontra avec les traditions de la même race venues par le nord, et que ce fut vraisemblablement à Delphes et dans les sanctuaires qui en dépendaient que se fit leur alliance.

LES PHRYGIENS. — Une troisième série de chantres sacrés vint par le centre de l'Asie Mineure avec des hymnes d'un caractère enthousiaste et le culte orgiastique de Cybèle, qui est la Terre, mère des dieux. La musique phrygienne avait pour instruments la flûte, αὐλός, le cor et le tambour de basque. Les prêtres de ce culte étaient les Corybantes, dont le nom se répète sur toute la chaîne asiatique du Bérécinte et signifie *montagnards* (en zend *gĕrĕvantô*); on les nommait aussi Orthocorybantes (en zend *ĕrĕdwa-gĕrĕvantô*). Le nom de la montagne qu'ils avaient suivie d'Orient en Occident est aussi un nom âryen, en zend *bĕrĕzat*, en sanscrit *brihat*, qui signifie montagne élevée, et paraît identique au mot germanique *berg*, qui a la même signification; le Bérécinte des Grecs n'est autre que l'El-bourzim ou Borj, la montagne sainte des Iraniens.

Plusieurs légendes célèbres ont eu cours chez les Grecs relativement aux hymnes phrygiens : à ces légendes sont attachés les noms de *Marsyas*, d'*Olympos* et de *Hyagnis*, dont nous parlerons plus bas à l'occasion de l'ode et de la musique. Le culte d'Apollon et par conséquent la poésie qui s'y rattachait existaient déjà en Grèce lorsque survinrent les chants orgiastiques des Corybantes : c'est ce qu'indique probablement la lutte du satyre Marsyas et d'Apollon et le traitement que ce dieu lui fit subir. Mais une transaction dut s'opérer dans la suite et un accord s'établir entre les chantres phrygiens et ceux de la Grèce; car Olympos, dont la légende fait un disciple de Marsyas,

est en même temps présenté comme accompagnant de sa flûte les chants du prêtre éleusinien Eumolpe.

Ces noms de chantres primitifs, sauf un ou deux, n'ont aucune signification étymologique dans la langue grecque et appartiennent à une période de temps antérieure à la formation des noms propres helléniques. Si l'on voulait remonter à leur origine, il faudrait sortir des traditions grecques et s'approcher davantage des commencements de la race âryenne : on verrait que la plupart de ces noms ont dans les langues indo-perses des racines parfaitement reconnaissables; que quelques-uns, comme ceux de Marsyas et de Hyagnis, n'ont subi que des modifications très légères; et que d'autres au contraire, comme celui d'Olen, chantre lycien de Délos cité par Hérodote, ont été altérés. Ces noms semblent ainsi se rapporter à des périodes hymniques plus ou moins anciennes, ceux qui sont grecs, comme Eumolpe et Musée, étant les derniers venus ou traduisant d'anciens noms.

Orphée, Ὀρφεῦς. — Aucune légende relative aux chantres antiques de la Grèce n'a eu la célébrité de la légende d'Orphée. Nous lui donnons ici une place à part, non seulement parce qu'Orphée est regardé comme le père de la poésie et de la musique, mais aussi parce que l'origine de ce personnage est aujourd'hui reconnue et qu'Orphée n'appartient pas en propre à la Grèce. Seulement la tendance de l'art grec à tout humaniser a transformé peu à peu les détails de la légende et remplacé par un sentiment exquis ce qui n'était primitivement qu'un symbole mystique. L'Orphée grec est le Ribhu (Arbhus) des hymnes du Vêda. Considéré comme homme, Ribhu est un antique initiateur sacré : le vase du sacrifice a été par lui divisé en quatre, c'est-à-dire qu'à la place d'un seul prêtre, qui

était le père de famille, il a mis quatre pontifes et par là substitué le culte public aux sacrifices domestiques; c'est lui qui, avec ses deux frères [1], a construit le char d'Indra et formé ses deux coursiers jaunâtres; il a rendu la jeunesse aux deux parents, et de la peau d'une vache morte (qui est le filtre sacré) il a fait une vache vivante en instituant le sacrifice du soir. Par tous ces faits le fils de Sudhanwan a été l'un des grands civilisateurs des peuples âryens et il a mérité d'être rangé, près d'Indra, parmi les Immortels. Chez les Grecs, la vache du sacrifice, c'est-à-dire l'offrande pieuse, est devenue l'épouse d'Orphée, pleine de jeunesse, puis perdue par la morsure du serpent ennemi des dieux, bientôt après rendue un instant à la vie par la force de la prière et du chant sacré, perdue de nouveau, et enfin reçue au ciel avec son époux, qui jouit près d'elle d'une immortelle jeunesse parmi les dieux.

La légende d'Orphée est venue de la Thrace comme celle des Muses, et a cheminé d'Orient en Occident par le nord de l'Asie Mineure. La preuve de sa haute antiquité est dans sa nature même qui, de réelle qu'elle était d'abord, a pris la forme mystique qu'elle a dans le Vêda et la forme humaine et surnaturelle à la fois que les Grecs lui ont donnée. De plus, comme elle se trouve en même temps chez ces derniers et chez les Indiens des plus anciens temps, on en doit conclure qu'elle est antérieure aux époques où les uns et les autres ont quitté le berceau commun de leur race et qu'ainsi elle appartient à l'ancêtre commun de la race âryenne.

Orphée devint le symbole de la poésie primitive et du chant sacré : quand il eut été mis en pièces par les femmes

1. La légende thrace reconnaissait aussi trois Orphées. Elle paraît exister encore dans le Rhodope.

(déjà irritées contre lui dans l'hymne de Dîrghatamas), sa bouche parlait et chantait encore ; sa tête portée sur les vagues de la mer fit naître dans les îles de la mer Égée la poésie lyrique et une école devenue célèbre. Dans l'expédition des Argonautes, si dénaturée par la tradition et qui n'a peut-être aucun fondement historique, mais qui remonte par son origine aux temps les plus anciens de la race grecque, Orphée est le poète, le chantre et le prêtre de tous les héros du navire Argo ; les fonctions saintes qu'il remplit ont un caractère public très marqué.

Orphée, Eurydice, sa résurrection et son apothéose, la puissance de l'incantation qui s'exerce même sur les êtres inanimés, la révolte des femmes consacrées au service de Bacchus (la liqueur sacrée du *sôma*), la dispersion des membres d'Orphée, leur chute dans les eaux et les sons mélodieux que la tête divine du chantre y rendait encore, tous les détails de la légende d'Orphée n'ont dans la mythologie et les traditions de la Grèce aucune signification intelligible. Au contraire ils s'expliquent d'eux-mêmes, et le plus souvent sans difficulté, dans la légende vêdique des Ribhus. Soit que l'on attribue une existence réelle à ces personnages, soit qu'on les regarde comme des créations symboliques des anciens temps, Orphée et Ribhu ont un caractère exclusivement oriental et ne sont grecs ou indiens que par les caractères particuliers que la légende primitive a plus tard revêtus. Mais, comme cette légende est plus ancienne que les Indiens et que les Grecs, puisqu'elle se trouve à la fois en Thrace et sur les rives de l'Indus, on voit combien est vaine l'opinion des critiques qui s'imaginent retrouver quelque chose d'Orphée dans des poésies alexandrines ou dans le livre apocryphe d'Aristote περὶ κόσμου. Car il est évident que, s'il a jamais

existé un homme du nom d'Orphée, il ne parlait pas plus grec que sanscrit, et il s'exprimait dans une langue beaucoup plus ancienne, d'où le grec et le sanscrit sont également dérivés. Les Grecs eurent cependant raison de rapporter à Orphée l'origine de leur poésie et de leurs chants, puisque ce nom personnifiait, non seulement pour eux mais pour d'autres peuples de la même race, l'*hymne* dans ce qu'il avait de plus idéal, de plus pratique et de plus puissant à la fois.

## DE QUELQUES HYMNES.

La tradition nous a conservé des traces d'un certain nombre d'hymnes se rapportant à des circonstances particulières de la vie humaine ou à des époques spéciales de l'année. Ce sont principalement : l'hyménée, le thrène, le péan, le linos et et l'ialémos. Aucun de ces noms n'a de racine ni de famille dans la langue grecque ; par conséquent ils lui sont antérieurs ou étrangers. Il faut en excepter peut-être le thrène, puisqu'il existe un verbe grec peu usité, θρέω, qui signifie *se lamenter*. Il est certain d'un autre côté que les usages indiqués par tous ces noms remontent à une époque très antique de la Grèce et sont de beaucoup antérieurs à la période des épopées.

L'*hyménée,* ὑμέναιος, n'est pas un chant, mais le mariage lui-même, dans la langue ordinaire de la Grèce ; cependant ce mot est aussi employé par les anciens auteurs pour désigner l'hymne nuptial avec les chants et les danses dont le mariage était l'occasion : on trouve au XVIII<sup>e</sup> chant de l'Iliade la description de ces fêtes, telles qu'on les célébrait aux temps féodaux de la société hellénique. L'auteur

de ce tableau ne présente que la partie extérieure et profane de la fête nuptiale, celle qui s'accomplissait après la cérémonie sacrée. Il y avait là sans doute des chants populaires ayant plus ou moins la forme d'hymnes et dont l'épithalame de Catulle peut donner quelque idée [1]. Mais le chant liturgique, l'hymne chanté par le prêtre quand il unissait et bénissait les fiancés, toute cette poésie sacramentelle et symbolique est perdue pour nous. Le recueil du Véda nous offre un hymne de cette espèce contenant tout le cérémonial et la mystique du mariage aux temps anciens de la race âryenne : c'est le mariage de la fille du Soleil. Quand je vois la sainteté du mariage chez les Grecs, où la monogamie a toujours été le fondement de la famille, je ne puis croire que le seul chant qui en consacrait les liens fût tel que le poète romain nous le représente : l'hymne vraiment antique du mariage n'est pas ce chant populaire, quelque monotonie que présente sa ritournelle ; c'est celui qui se chantait à l'autel où l'un des actes les plus sérieux de la vie s'accomplissait ; il devait, chez les Grecs primitifs, ressembler beaucoupà l'hymne nuptial du Véda, bien plus voisin de ces anciens temps que ne le fut le poète Catulle. Mais après la cérémonie venaient les festins, les chansons joyeuses et cette espèce de farandole dépeinte sur le bouclier d'Achille. Voilà les deux faces de cette poésie primitive, l'une hiératique et mystique, l'autre traditionnelle aussi, mais populaire, joyeuse et peut-être plus libre que des mœurs épurées ne le permettraient.

Le *pleur*, θρῆνος, n'est probablement pas un usage moins antique que les chants d'hyménée : la mort donnait lieu à

1. Voy. ci-dessous un fragment de Sapho.

des cérémonies, les unes sacrées, les autres profanes, dont on voit encore la distinction au dernier chant de l'Iliade, là où s'accomplissent les funérailles d'Hector. Toutefois il ne faudrait pas prendre ce qui se trouve dans les épopées comme une image exacte de ce qui avait pu se faire au temps des hymnes. Quand le sacerdoce n'avait pas une existence séparée, quand le poète était en même temps prêtre et père de famille, l'hymne funèbre était chanté par quelque parent au moment où s'accomplissaient la levée du corps, l'enterrement ou la crémation. On peut voir à ce sujet dans le Vêda un hymne récité en l'honneur d'un guerrier mort ; ce chant, qui est très beau, fait connaître les différents actes de l'inhumation.

C'est avant la cérémonie funèbre, ou entre les actes divers dont elle se compose, qu'avait lieu chez les Grecs le *pleur* ou lamentation. Les femmes prononçaient tour à tour des paroles rhythmées, accompagnées d'une sorte de chant ou de cantilène lugubre : elles se reprenaient l'une l'autre, et finissaient par pousser toutes ensemble cette lamentation dans une sorte de chœur. Les funérailles d'Hector dans l'Iliade peuvent indiquer ce qui se pratiquait aux temps homériques; mais il y a des tragédies, par exemple celle des *Perses* et celle des *Sept Chefs,* qui semblent reproduire l'antique usage d'une façon plus exacte encore [1].

On voit par ce qui précède qu'il y aurait lieu de distinguer l'*hymne* funèbre proprement dit et le *thrène,* c'est-à-dire la partie liturgique et la partie extérieure et populaire des cérémonies funèbres : la première, qui est l'œuvre poétique vraie des temps primitifs, resta dans les san-

1. Il existe au Musée archéologique d'Athènes un vase archaïque représentant les funérailles d'un guerrier, le char, la famille, les compagnons d'armes et les pleureuses s'arrachant les cheveux.

ctuaires et appartint pour ainsi dire au sacerdoce, quand celui-ci fut représenté par une classe d'hommes distincte dans la société hellénique; la seconde se transmit dans le peuple, et c'est elle qui paraît dans la poésie épique et dans les œuvres dramatiques des temps postérieurs. Cette distinction répond à celle que nous avons faite plus haut à l'occasion des cérémonies nuptiales, et prouve que dès l'origine les populations grecques avaient une tendance à s'affranchir des formes liturgiques et à créer cette poésie laïque et libre qui devait peu à peu se substituer à la poésie primitive. Que celle-ci ait existé à l'origine de ces populations, c'est ce que prouvent et les traditions gréco-asiatiques analogues à la légende d'Orphée, et les témoignages de beaucoup de chantres vêdiques parlant d'une poésie très antique antérieure à la période indienne qu'eux-mêmes représentent. Quant à l'autre, l'usage du *pleur funèbre* et celui du chant joyeux d'*hyménée* en ont prolongé la durée jusque dans les temps historiques.

Le *péan*, παιάν, ne fut aussi sans doute, à son origine, qu'un chant sacré faisant partie du rituel relatif au culte d'Apollon et de Diane. Ce chant passait pour originaire deCrète. Il y eut une classe de poètes qui portaient le nom de *péanistes* et dont la fonction était de composer des péans. Le mythe d'Apollon est primitivement un mythe exclusivement solaire, celui de Diane procède de la Lune et de ses mouvements dans le ciel. Les fonctions naturelles du Soleil ne se rapportent pas seulement à la lumière, mais aussi à plusieurs phénomènes météorologiques et terrestres, dont quelques-uns font partie du développement de la vie, de sa production, de sa destruction. Si l'on voulait trouver dans le Vêda des hymnes ayant quelque analogie avec ce que durent être les péans primitifs, il les

faudrait chercher parmi ceux où l'on chante Indra ou Vishnu. Il paraît certain du reste que le péan fut dès l'origine un chant de triomphe : on y célébrait les victoires d'Apollon sur les forces de la nature ou sur les monstres, par exemple celle qu'il remporta sur Python, qui n'est autre que l'Ahi vêdique, ennemi d'Indra et symbole du nuage obscur.

Plus tard le nom de *péan* fut employé pour désigner un chant de victoire en l'honneur d'un dieu quelconque, pourvu que l'action de ce dieu fût bienfaisante. Il n'y a cependant aucune raison philologique de croire que le mot παιάν dérive de παίω qui signifie *frapper,* ni même qu'il ait sa racine dans la langue grecque ; car la syllabe παι n'est pas une forme primitive et procède d'une forme plus simple, qui serait *pî;* celle-ci veut dire en sanscrit (comme en grec et en latin) boire, absorber ; et le mot *pâyu* est, dans le Vêda, un des surnoms du Soleil et de la divinité qui le représente ; il exprime la vertu absorbante de ses rayons qui attire les vapeurs, dissipe les nuages et assure ainsi son règne triomphant au milieu du ciel serein.

L'usage d'employer le mot *péan,* en dehors même du culte d'Apollon, s'étendit encore ; on en fit un terme commun par lequel on désigna un chant de victoire quel qu'il fût : ainsi le retour d'Agamemnon est célébré par un péan ; la rentrée d'Oreste dans Argos l'est aussi, quoiqu'il n'y ait pas ici de bataille, ni de victoire proprement dite. Toutefois le péan ne fut jamais simplement un chant de joie ; il supposa toujours quelque succès remporté et par conséquent une lutte soutenue ; d'ailleurs Péan était Apollon lui-même ; tous les Grecs le savaient, et, quand ils donnaient ce nom à un chant, celui-ci avait un caractère religieux. C'est ce que nous pouvons observer jusque dans les temps

historiques, où le péan fut chanté, même avant la bataille, par les Grecs s'encourageant au combat et se présageant la victoire. Les poètes qui se donnaient pour rôle de composer des hymnes de guerre recevaient le nom de *péanographes ;* mais ces chants ne faisaient plus partie d'aucun rituel et n'avaient conservé aucunement le caractère liturgique des anciens péans.

*Linos,* Λίνος, selon la légende, était fils d'Apollon et d'Uranie et maître d'Orphée et d'Hercule ; vainqueur de ce dernier sur la cithare, il fut tué par lui, et son nom devint celui d'un chant célèbre, le *linos.* Selon un autre récit, Linos était un beau berger de l'Argolide qui fut dévoré par des chiens sauvages. Il est possible que la légende de Linos ait été primitivement un mythe solaire, comme permettent de le penser ses rapports avec les mythes d'Apollon, d'Uranie, d'Hercule et d'Orphée, et que le chant qui portait ce nom fût l'hymne de l'automne et de l'arrivée des pluies. Sur le bouclier d'Achille, un jeune vendangeur chante le linos.

Il y avait une vigne bien garnie de raisin, belle, en or; les grappes étaient noires; elle était soutenue par des échalas d'argent. Autour, il fit un fossé en métal noir et une palissade en étain. Il n'y avait qu'un sentier, où allaient les porteurs pour vendanger la vigne. Des filles et des garçons aux idées tendres portaient le doux fruit dans des paniers tressés. Au milieu d'eux un jeune homme jouait amoureusement de la cithare; d'une voix flûtée il chantait le beau Linos. Eux, frappant la terre en cadence, le suivaient en l'accompagnant de leur chant et de leur cri. (*Il.*, XVIII, 561) [1].

1. Le pressoir se nommait ληνός ; c'est une sorte de panier dans lequel un vendangeur foule les grappes sous ses pieds. On appelait λήναια la fête des vendanges et Ληναῖος Bacchus lui-même. Le mot λίνος peut avoir eu le même sens, quoique avec ι bref et venir de la

Un fragment d'Hésiode, cité par Eustathe, parle du linos comme d'un refrain que les citharistes exécutaient dans les chœurs de danse et dans les festins. Ces deux citations de poèmes antiques n'indiquent pas que ce chant eût le caractère de la tristesse ; mais il pouvait respirer une sorte de mélancolie, expriméepar les mots homériques ἱμερόεν κιθάριζε.

Il n'est pas démontré que le linos fût le même chant que l'*ailinos*, αἴλινος, et l'*ialémos ;* ces mots indiquent certainement un refrain lugubre, peut-être même funèbre. L'expression « dis ailiné » est la forme ordinaire de ce refrain, qui se réduit ainsi à une sorte d'exclamation et ne saurait être considéré comme un hymne. Eschyle, qui suit avec une exactitude scrupuleuse les traditions antiques, emploie cette formule comme expression de la douleur causée par la mort d'une personne chère. Moschos, en sa qualité de poète érudit, comme l'étaient tous ceux de son temps, l'a renouvelée dans son morceau célèbre sur la mort du poète Bion, son ami ; et il l'emploie aussi comme refrain d'un chant funèbre. Mais, si l'ailinos a été originairement le même que le linos ou s'il en est un débris conservé dans les usages de la poésie grecque, on voit que, dans les temps nouveaux, il n'avait plus aucun caractère liturgique. Du reste son antiquité est établie non seulement par la légende de Linos, quelle qu'elle soit, mais aussi par ce fait si simple que le mot λίνος n'a pas son explication étymologique dans la langue grecque, non plus que les mots αἴλινος, ἰάλεμος et οἰτόλινος, et qu'ainsi tous ces termes furent en usage chez les ancêtres des Grecs avant que ceux-ci fussent arrivés dans les pays où ils se sont fixés.

racine *lî*, liquéfier ; part. pass. *lîna*. Il y a dans le Vêda (I, 28) un hymne sur le pressurage.

## OBSERVATION GÉNÉRALE

Les pages qui précèdent prouvent deux choses : premièrement, ce que nous savons de la période des hymnes se réduit presque à rien, si on ne l'étudie qu'au moyen des seuls documents grecs. Ceux-ci ne nous offrent que des mots, la plupart étrangers à la langue grecque, et des traditions dont quelques-unes ont un caractère hiératique très marqué, et dont les autres sont tellement vagues qu'on ne peut dire si elles se rapportent à des faits réels dont le souvenir s'est oblitéré ou à des conceptions symboliques personnifiées. Parmi les chants dont le nom s'est conservé, aucun ne nous est connu directement ; il n'en reste guère que la formule de l'hyménée et celle de l'ailinos, lesquelles sont absolument insignifiantes. Quant aux prétendus poètes dont la célébrité antique s'est prolongée jusque chez les modernes, ou leurs noms ne sont pas grecs, ou ces noms ont une signification si bien appropriée à la fonction de ceux qui les portent, qu'on est autorisé à regarder ces derniers comme des conceptions mythologiques et non comme des hommes réels.

Secondement, les noms d'hommes, les traditions, les mots qui désignent les chants, le mot *hymne* lui-même, ont un caractère oriental. Leur comparaison avec les documents positifs que nous fournit l'Asie, et notamment avec les hymnes de Vêda, éclaire plusieurs de ces traditions d'un jour très vif, en explique le sens et donne sur l'état social, intellectuel et moral des populations âryennes primitives des notions qu'on ne peut trouver ailleurs. Elle

rattache la Grèce à l'Asie centrale; elle montre que la période grecque des hymnes a suivi de très près l'époque où les migrations grecques ont quitté le berceau commun de leur race et que peut-être même elle était commencée avant leur départ. De toute manière il ressort de cette comparaison que, durant la période des hymnes, la Grèce avait un caractère oriental et que son génie propre commençait à peine à se montrer au jour : les peuples qui composèrent plus tard la nation hellénique n'étaient pas encore fixés dans leur résidence définitive ; la plupart d'entre eux étaient en mouvement, les uns au nord vers les pays de Thrace et de Macédoine, les autres au sud dans l'île de Crète et les îles avoisinantes, quelques-uns même encore en Asie. Tous, par des marches concentriques, tendaient vers un même point, la Grèce propre et le Péloponèse ; mais ils étaient loin encore d'y être parvenus. Quant à leur langue, on n'en peut rien dire, si ce n'est qu'elle n'était pas le grec, puisque le grec est encore en voie de formation dans les épopées ; mais elle n'était pas non plus le sanscrit ancien ni la langue primitive des peuples de l'Oxus, puisque ces peuples en marche avaient déjà des différences de dialecte, quoique appartenant à une même branche des Aryas. Leurs idiomes devaient donc tenir le milieu entre la langue primitive et ces dialectes, qui en sont sortis peu à peu par un travail propre à chacune des migrations pélasgiques ou helléniques.

Ces réflexions nous rejettent bien loin des hymnes alexandrins publiés sous le nom d'Orphée, bien loin aussi d'Attis, de Sabas, d'Adonis et d'autres personnages de ce genre, étrangers non seulement aux anciennes religions grecques, mais à la Grèce elle-même. Il arrive un temps où, les genres littéraires et les traditions nationales étant

épuisés, les poètes reprennent les formes antiques de la poésie et de l'art, en revêtent des idées nouvelles, des croyances abstruses et des personnages étrangers. C'est ce que nous voyons de nos jours et sous nos yeux ; c'est ce qu'ont vu les Grecs d'Alexandrie ; mais la critique vraiment scientifique rend à chaque époque les œuvres qui lui appartiennent et distingue les productions de la décadence des essais pleins de vigueur et d'enthousiasme qui caractérisent la jeunesse des nations.

# SECTION DEUXIÈME

## Période épique.

---

### DATES APPROXIMATIVES DES ÉPOPÉES

| | IONIE | BÉOTIE |
|---|---|---|
| De 1200 à 1100 | L'Iliade. | |
| 1000 | » | Le Bouclier. |
| 900 | L'Odyssée. | La Théogonie. |
| 850 | Stasinos. | Les Œuvres et Jours. |
| 800 | » | L'Ægimios. |
| | » | La Mélampodie. |
| 770 | Arctinos. | Les Eées. |
| | Agias. | Les Institutions de Chiron. |
| 715 | Leschès. | L'Astronomie. |
| | Eugammon. | Le Périodos. |

### NOTIONS GÉNÉRALES

La période des hymnes n'a rien laissé d'authentique; celle des épopées a laissé deux grands monuments, l'Iliade et l'Odyssée, et un certain nombre de fragments épiques

d'une grande valeur; de plus, on peut rattacher à l'épopée les deux poèmes qui nous restent d'Hésiode, quoique leur sujet ne soit pas épique dans le vrai sens de ce mot. De l'aveu de tous les historiens, Hésiode est postérieur à l'Odyssée, l'Odyssée est postérieure à l'Iliade. Quoique celle-ci ait été probablement précédée d'essais épiques, comme elle est le plus ancien monument connu de la poésie grecque, on peut la considérer comme le premier modèle de toutes les épopées occidentales. Depuis l'Iliade les œuvres épiques se sont succédé pour ainsi dire sans interruption : après la grande période de production qui a précédé les temps historiques de la Grèce, une suite de chantres homériques a été répétant les œuvres anciennes sous le nom de *rhapsodes;* il y en avait encore de très renommés au temps de Platon. A ces récitations des rhapsodes a succédé immédiatement une nouvelle période de production épique, faisant partie de la littérature alexandrine. Les maîtres alexandrins ont instruit les épiques romains, et notamment Virgile auquel ils ont servi de modèles. Par Lucain, Stace et les autres imitateurs latins de l'épopée grecque, la série se prolonge jusque dans les premiers temps du moyen âge. Ici commence cette longue liste des épopées occidentales connues sous les noms de *romans* et de *chansons :* quoique imitées du latin, duquel elles avaient reçu leur forme, elles avaient pourtant une certaine originalité due à la nature des sujets qu'elles traitaient. Une connaissance plus juste de l'œuvre de Virgile fit naître, au sortir du moyen âge, Dante, Tasse, Arioste, et plus tard Milton : enfin l'étude directe des épopées helléniques exerça sur les œuvres épiques des Français, des Allemands et des Anglais modernes une action prépondérante.

La forme épique s'est donc transmise depuis l'Iliade

chez les peuples occidentaux appartenant à la race âryenne. Et comme d'un autre côté on la trouve aussi chez les Perses anciens ou modernes et surtout dans l'Inde, où elle a reçu son plus grand développement, on peut dire qu'elle est dans le génie même de notre race et répond à un des besoins les plus permanents de notre esprit. Il faut ajouter qu'elle est étrangère aux autres races humaines, puisqu'elle n'y a fait naître quelques œuvres que par imitation et sans qu'il y eût chez elles aucun besoin national ou populaire qui poussât les poètes à les produire. La vieille Égypte nous a pourtant laissé quelques compositions épiques, telles que le poème de Pantaour sur Sésostris.

Ce qui caractérise les épopées, dans leur fond, c'est le merveilleux et l'héroïsme. Le merveilleux n'est pas une machine poétique, comme on l'a cru longtemps, mais simplement l'intervention dans les choses terrestres d'une puissance supérieure et divine. La notion de providence ne constituerait pas à elle seule le merveilleux poétique, parce que la providence agirait par des lois universelles et ne s'écarterait jamais de l'ordre du monde. Mais si l'on symbolise une puissance surnaturelle quelconque sous des formes et avec des attributs définis, et si on lui prête des actions locales qui puissent, en apparence du moins, s'éloigner du cours ordinaire des choses, ces actions mêmes ont un caractère individuel et leur développement dans la poésie constitue le merveilleux. Les dieux, les démons, les saints, les anges, les magiciens, les devins, sont, suivant les époques, les représentants du merveilleux dans les épopées. Chez les modernes et en général chez les peuples qui admettent l'unité de Dieu, les personnages que nous venons de nommer tiennent de l'Être suprême le pouvoir surnaturel qu'ils exercent dans les poèmes. Chez les

anciens, les dieux sont comme des forces naturelles sous l'empire desquelles se produisent toutes choses ; il semble donc qu'ils ne devraient jamais agir que conformément à la nature. Les choses merveilleuses dont ils sont les auteurs prouvent qu'ils sont supérieurs à ces forces naturelles et que celles-ci n'agissent qu'en sous-ordre dans des événements dont les dieux sont les véritables auteurs. C'est pour cela que, dès les temps les plus reculés, les Grecs et tous les peuples âryens ont fait d'eux des personnes et leur ont généralement donné la forme humaine ou du moins les formes de la vie. Celui qui ne comprend pas que telle est la nature des dieux ne peut s'expliquer ni l'art antique ni le merveilleux dans la poésie, qui reposent l'un et l'autre sur cette idée.

Les héros sont les personnages propres de l'épopée. Ce sont des hommes d'une nature supérieure, en bien ou en mal. Nous verrons plus bas quels liens ont les héros grecs avec la société des temps épiques et avec les traditions religieuses. Nous ferons seulement remarquer ici qu'une épopée sans héros n'existe pas : la supériorité de leur nature fait d'eux des représentants de l'humanité, dont ils possèdent les vertus ou les vices d'une façon éminente. Le courage n'est pas une condition nécessaire pour être un héros épique : il existe des qualités qui ne supposent pas le courage ou qui même l'excluent ; pour être un héros il suffit de posséder une d'elles à un degré supérieur. Si l'héroïsme n'était que la bravoure ou s'il la supposait toujours, le poète épique se priverait de beaucoup de personnages intéressants, que la société de son temps lui offrirait ; parmi les femmes, la vaillance n'est pas une vertu commune, et cependant les femmes des temps épiques appartiennent à la société héroïque au

même titre que les hommes. Les dieux non plus ne sont pas tous également bons et braves : les qualités supérieures des héros les rapprochent des dieux, auxquels ils tiennent d'ailleurs le plus souvent par leur naissance. Ce double monde épique est par sa nature essentiellement idéal : les dieux, parce que le monde idéal est peuplé par eux; les héros, parce qu'ils sont des types humains que leur constitution physique et morale aussi bien que leur origine rapproche des dieux.

Un acte qui s'accomplit entre des dieux ou entre des héros peut constituer le fond d'une épopée. Les épopées grecques, qui se passent dans ces deux mondes à la fois, doivent être envisagées de ce double point de vue : car la société des héros, tels qu'ils s'y présentent, n'est autre que la société grecque des temps épiques; et ce qui est dit des dieux, les actions qu'on leur prête, indiquent l'état des croyances religieuses dans cette société.

Mais ces questions générales sont précédées de trois autres, dont aucune n'est encore complètement résolue et qui peuvent s'énoncer ainsi : en quels lieux furent composées les épopées grecques, en quels temps, par quels auteurs ? Réunies, ces trois questions se résument en une seule, celle de l'authenticité. La question de la fin sera : qu'y a-t-il de réel dans les épopées ?

### LIEUX OU FURENT COMPOSÉES L'ILIADE ET L'ODYSSÉE

I. La langue. — L'examen des dialectes employés dans ces deux poèmes n'établit pas une différence entre les pays où ils furent composés. Leur simple lecture prouve qu'aux temps épiques les dialectes grecs avaient déjà pénétré

les uns dans les autres et s'étaient en partie mêlés. Les formes des mots sont sensiblement les mêmes dans l'Iliade et dans l'Odyssée; tout au plus y a-t-il quelques traces de l'éolien dans la première. Cette différence est même discutable; elle ne s'aperçoit que par une étude approfondie des deux poèmes. D'ailleurs elle s'expliquerait assez bien par la différence des deux sujets, dont l'un est une guerre sur le continent d'Asie, l'autre une navigation et une lutte domestique accomplies par des hommes de race ionienne.

Quand même les dialectes différeraient assez pour que l'on crût devoir en conclure que les poèmes appartiennent à des pays séparés, on n'en pourrait pas tirer une conséquence bien sérieuse, puisqu'il faudrait d'abord établir que tel dialecte était parlé dans tel pays grec : or les poèmes épiques sont les seuls monuments que l'on puisse consulter sur ce sujet. On fait donc ici un cercle vicieux, à moins que les poèmes ne déclarent qu'en effet on ne parlait pas la même langue dans les divers pays où ils se passent ; ce qu'ils ne font pas.

Mais il y a entre les deux épopées grecques une différence de langage beaucoup plus importante que celle des dialectes et provenant du développement des idées qui s'est opéré d'un poème à l'autre. L'Iliade ne renferme qu'un très petit nombre de termes abstraits exprimant des idées générales; l'Odyssée en renferme un grand nombre; les uns énoncent des notions morales, les autres des doctrines métaphysiques, quelques-uns même des faits sociaux et des relations qui ne paraissent aucunement dans l'Iliade. Ce contraste des deux langues peut être aisément constaté par l'examen, même superficiel, des Lexiques où tous les mots des épopées se présentent dans leur

ordre alphabétique. Mais il indique une différence entre les dates des poèmes et non entre les lieux où ils furent composés.

II. Le théatre des événements. — Nous voyons, par des exemples modernes très nombreux, qu'un même homme peut écrire des poèmes dont les actions se passent dans des pays divers. Il se pourrait donc que l'Iliade et l'Odyssée eussent été faites dans une contrée qui ne serait ni l'Asie Mineure ni les Iles ioniennes, en Grèce, par exemple, ou dans quelque île de la mer Égée. Toutefois, la description plus ou moins précise d'une contrée indique que le poète y a séjourné plus ou moins longtemps : les descriptions erronées, qu'il n'y a pas été ou qu'il ne l'a pas assez observée, et qu'enfin il ne l'a pas sous les yeux; les descriptions fantastiques, qu'il ne la connaît que par ouï-dire et ne la voit qu'à travers des récits enthousiastes ou mensongers. En suivant cette méthode d'examen, on peut réduire de proche en proche l'espace où se meut l'esprit du poète pendant qu'il fait son œuvre.

Or dans l'Iliade les pays méditerranéens situés au midi, à l'est et à l'ouest sont à peu près inconnus du poète; on nomme la Crète, la Carie, Sidon et les Éthiopiens; mais il n'y a pour tous ces lieux aucune description, aucun fait précis. La Grèce proprement dite paraît peu connue de l'auteur : les pays à l'ouest de la Troade, pays d'où viennent les Grecs, mais qui sont séparés d'elle par la mer, ne donnent lieu à aucune description, même là où des légendes de ces pays sont racontées; le poète n'ajoute à leur nom que ces épithètes caractéristiques qui courent de bouche en bouche, et souvent même les épithètes les plus générales et les moins significatives. Au contraire,

la côte d'Asie Mineure est décrite avec des détails précis, locaux, qui indiquent une connaissance spéciale des lieux et un séjour prolongé : Lesbos, le Tmôlos, le lac Gygée, l'Hyllos, l'Hermos, le Caïstre avec les animaux qui l'habitent, ont été vus et étudiés de près par le poète. Il en est surtout ainsi du pays de Troie et des régions qui l'avoisinent : la plus grande exactitude règne dans ces descriptions. J'ai séjourné dans la plaine de Troie, et ce que dit le poème homérique d'Ilion et de son site, des collines, des rivières, du rivage aplani, de la rade entre les deux promontoires, de Ténédos et des sommets lointains de la Samothrace, d'Imbros et des monts de la Thrace, s'est trouvé à mes yeux parfaitement véridique. Les descriptions qui concernent l'Ida prouvent de même une connaissance exacte de ces lieux. On peut donc penser que l'Iliade a été composée sur les rivages de l'Asie Mineure, non loin de l'Hellespont, ou dans quelqu'une des îles qui bordent ces rivages.

Dans l'Odyssée, le lecteur distingue deux sortes de contrées, les unes fantastiques, les autres réelles. Les premières sont plus ou moins éloignées de la Grèce et paraissent aux limites de la navigation du temps ; on n'y va que par mer. Telles sont les îles d'Éole, de Calypso, de Circé, du Soleil, la contrée des Cyclopes, celle des Cimmériens, l'île d'Æa, qui est peut-être la Sicile presque méconnaissable. La situation astronomique de ces pays est indiquée de la façon la plus vague et placée à l'ouest, sauf le pays des Cimmériens, qui est au nord et où s'accomplissent les plus étranges prodiges. Parmi les pays réels, ceux qui sont les mieux connus et les mieux décrits dans l'Iliade sont presque ignorés dans l'Odyssée : le Bosphore est confondu avec le détroit de Sicile, et les Symplégades

avec les roches de Charybde et de Scylla. L'Olympe n'a plus aucune réalité : dans l'Iliade, c'est bien l'Olympe de Bithynie, qui domine le Bosphore, l'Hellespont et toute la partie nord-ouest de l'Asie Mineure ; sa réalité est complète ; dans l'Odyssée, c'est une montagne idéale, dont la situation n'a rien de fixe, dont l'existence est impossible et qui ressemble de tout point à l'Olympe du poète latin Lucrèce. Le pays de Troie est presque inconnu, ainsi que la côte d'Asie ; les lieux circonvoisins ne sont nommés qu'à l'occasion de certains cultes célèbres dans tout le monde ancien, Lemnos à propos de Vulcain et de ses forges, la Thrace à propos de Mars. Il faut donc chercher ailleurs le pays où fut composée l'Odyssée.

En avançant vers l'ouest, on rencontre l'Eubée, qui est présentée comme lointaine. Mais bientôt on arrive à des pays que le poète a certainement vus. C'est d'abord Thèbes, Orchomène, la Béotie, le Parnasse ; dans le Péloponèse, Argos, Lacédémone, l'Érymanthe, le Taygète, Pylos, le cap Malée et ses courants redoutables ; toute la côte ouest de la péninsule et de la Grèce est décrite avec une exactitude scrupuleuse, ainsi que les îles qui l'avoisinent, et avant tout celle d'Ithaque, qui est le centre d'action de tout le poème.

III. L'orientation. — Suivant le lieu où se trouve le poète, les phénomènes généraux de la nature ont une certaine direction qui peut se retrouver dans son œuvre. Il n'y a presque rien à conclure des levers et des couchers du soleil, qui dans l'un et l'autre poème présentent la mer à l'horizon : la fiction très antique de l'Océan considéré comme un fleuve qui entoure la terre fait que, même au milieu d'un continent, un poète grec pourrait encore nous

montrer le soleil se levant et se couchant dans les eaux. Mais il n'en est pas de même de la mer. Dans l'Odyssée, les vagues viennent de l'ouest, sans exception; la mer est vue à l'ouest dans tous les endroits où le poète parle en son propre nom, sans tenir compte de la situation épique des personnages; dans ce dernier cas, elle est partout. Dans l'Iliade, la mer est poussée au rivage par le Zéphyre, mais elle l'est souvent aussi par Borée, phénomène qui a lieu dans la Troade, mais qui est inconnu sur les côtes ouest de la Grèce. La neige, décrite par le poète de l'Iliade comme un phénomène habituel, est représentée venant de l'Olympe, poussée par le vent du nord, ainsi que la tempête qui montre les montagnes de Thrace à l'horizon, tandis que dans l'Odyssée elle vient d'une haute mer sans rivages.

IV. Les comparaisons. — Toutes les indications qui précèdent concordent et semblent fixer le lieu où fut composée l'Iliade, vers les côtes ouest de l'Asie Mineure, non loin de la Troade, et peut-être, en partie du moins, dans la Troade elle-même. Le poète de l'Odyssée semble avoir habité les îles ioniennes ou les rivages grecs qui les avoisinent. Toutefois, comme en définitive un poète peut toujours prendre pour point de vue les lieux où se passent les événements, aucune des raisons que nous venons d'énumérer n'est absolument décisive. Il n'en est pas de même des comparaisons, où le poète s'adresse pour son compte à ceux qui l'écoutent et qui sont prises des objets qui leur sont les plus familiers. Or les comparaisons de l'Iliade offrent avec celles de l'Odyssée le contraste le plus saisissant. Dans le premier de ces poèmes, les images les plus ordinaires sont tirées du lion, animal asiatique qu'aucune tradition antique ne nous montre en Europe (si ce n'est

celle du lion symbolique de Némée, tué par Hercule) et dont les naturalistes n'ont rencontré en Europe aucune trace appartenant à la période actuelle. Or, le lion est partout dans l'Iliade, comme terme de comparaison : il attaque les bêtes sauvages ; il se jette à l'improviste sur les troupeaux dans les montagnes ; il descend jusque dans les plaines, où il égorge les bœufs et les autres bêtes de labour. Les hommes sont en garde et en lutte continuelle avec lui ; ils lui font la chasse de plusieurs manières, que le poète et ses auditeurs connaissaient également bien. Cette chasse, du reste, n'est pas la seule qui soit décrite dans les comparaisons de l'Iliade : il y a aussi des chasses au cerf, au sanglier, au loup, au taureau sauvage, au loup-cervier, au léopard, à la panthère, animaux dont plusieurs appartiennent à l'Asie. Enfin une des comparaisons qui laissent le moins de doutes sur le lieu où chantait le poète, c'est celle qui, au XXIe chant, est tirée du fléau des sauterelles, phénomène dont j'ai moi-même été deux fois témoin dans la plaine de Troie et qui est absolument inconnu dans la Grèce et dans ses îles.

Dans l'Odyssée, il n'y a ni taureaux sauvages, ni lynx, ni panthères, ni léopards, ni sauterelles. Le lion paraît dans cinq comparaisons, dont trois le représentent d'une manière vague, générale et comme un poète imitateur pourrait le dépeindre ; les deux autres, ce qui est grave, le représentent à faux (Odyssée, IX, XVII) ; car un poète connaissant les lions et leurs rapports avec les animaux ruminants sait très bien qu'une biche ne va jamais déposer ses petits dans le repaire empesté de son ennemi. Au contraire, les mœurs des lions, leur allure, leurs démarches, ont évidemment été observées par le poète de l'Iliade avec la plus grande exactitude

Nous concluons de tous ces faits que les chants de l'Iliade ont été composés en Asie, et l'Odyssée dans l'ouest de la Grèce, et qu'ainsi un intervalle maritime de deux cents lieues au moins sépare les pays où ces deux poèmes sont venus au jour. Si l'on tient compte de l'état de la navigation, cet espace était aussi grand pour les Grecs d'alors que le serait pour nous la distance de Bordeaux au Brésil.

### DATES RELATIVES DE L'ILIADE ET DE L'ODYSSÉE

On ne possède aucune donnée historique sur l'époque de ces deux poèmes. On peut les avancer ou les reculer à volonté dans un intervalle de quatre ou cinq siècles, d'un plus grand nombre peut-être. L'histoire grecque commence beaucoup plus tard : les événements qui l'ont précédée n'ont même pas tous le caractère de la réalité ; et ceux dont la réalité est la plus probable ont été transformés par la poésie et par la tradition, à tel point que leurs dates sont mêlées et confondues d'une façon presque inextricable. Les poèmes qui les racontent appartiennent eux-mêmes à cette période où la pensée de classer les événements selon l'ordre des années n'était pas encore venue aux peuples de la Grèce. Nous ne pouvons donc connaître que leurs dates relatives et estimer qu'approximativement l'espace de temps qui les sépare. Ce résultat ne peut être obtenu que par l'examen des poèmes eux-mêmes et de leurs caractères particuliers.

I. Les dieux. — Les dieux de l'Iliade ont une signification physique très marquée et représentent les forces de la nature de la façon la plus claire : ils tiennent encore de

très près aux dieux primitifs, tels qu'ils étaient conçus au temps des hymnes et tels qu'on les voit dans les anciennes poésies de l'Orient. A cause de l'étendue des forces naturelles dont ils sont les symboles, ces dieux sont encore d'une stature colossale. Pallas-Athéné est une femme guerrière et violente, dont le casque et la lance couvrent à eux seuls plusieurs bataillons (Iliade, v). Arès (Mars), le dieu belliqueux et détesté de tous les autres, d'un seul cri de sa bouche couche à terre une armée entière. Héphæstos (Vulcain) est le dieu du feu et rien de plus, c'est le forgeron divin ; quoique boiteux et ridicule, il est très fort et il a pour épouse Charis, aussi chaste qu'elle est belle. Tous les dieux ont un commun séjour, qui n'a rien d'imaginaire : c'est l'Olympe, en Bithynie, la dernière grande montagne de cette chaîne asiatique nommée depuis *diaphragme de Dicéarque,* et qui de l'Himâlaya au Bosphore offre une suite non interrompue de sommets sacrés. Cette montagne a tous les caractères de la réalité, des forêts, des rochers, des torrents, des sommets autour desquels les nuages se tiennent suspendus. C'est sur les hautes cimes qu'est la demeure de Zeus, dieu des régions supérieures de l'air ; c'est là qu'il tient sa cour ; c'est de là que les dieux descendent et vont en personne sur l'Ida de Troade, sur les collines qui entourent la plaine de Troie, et dans d'autres lieux d'une égale réalité.

La dynastie olympienne est loin d'être constituée dans l'Iliade. Quoique Jupiter tende à devenir le maître souverain des dieux, il ne règne pas sans conteste ; non seulement il n'exerce aucune action directe dans le royaume d'Aïdès (Pluton) ; mais Poseidôn, son autre frère, est presque son égal et ne reconnaît pas sa suprématie pour légitime. Les dieux ourdissent contre lui des conjurations ;

il n'échappe au péril que par des actes énergiques et en inspirant la terreur à tous. Les dieux titaniques n'ont pas encore perdu tout empire, comme on le voit dans une scène célèbre où, les dieux étant entrés en querelle au milieu même de la cour olympienne, ce n'est pas Jupiter qui rétablit l'ordre parmi eux : c'est Ægéon, nommé aussi Briarée, prédécesseur de Poseidôn, qui vient s'asseoir dans l'assemblée et, par sa seule présence, impose le silence à tous les Immortels.

La nature toute physique des dieux fait que leurs relations avec les hommes sont fort peu mystiques et ressemblent à celles que les héros ont entre eux : seulement les dieux sont plus grands et plus forts. Ils paraissent en corps et en personne, conversent sans mystère avec les hommes, combattent contre eux, sont blessés par eux, et, de quelque secret qu'ils s'enveloppent, sont entendus et compris par les devins.

Les dieux de l'Odyssée forment avec ceux de l'Iliade un contraste qu'il est impossible de méconnaître. Dans ce poème Jupiter est reconnu et accepté comme maître des dieux, même par Poseidôn, qui cependant est l'une des deux grandes forces en lutte dans cette épopée. Il n'y a plus de révoltes ; l'Olympe est pacifié, les dissentiments s'y apaisent par la raison et les concessions, et non plus par la force et l'usurpation. La nature physique et grossière des dieux de l'Iliade s'est adoucie et pour ainsi dire spiritualisée. Vulcain est encore le dieu boiteux; mais quelle noblesse dans son caractère ! et combien il s'est élevé moralement au-dessus de son épouse, qui n'est plus la chaste Charis, mais une Aphrodite débauchée. Les Titans ont entièrement disparu : les formes colossales non seulement se sont rapprochées des proportions humaines,

mais elles ne sont plus à cet état d'ébauche où l'Iliade nous les montre. Le caractère moral s'est développé aux dépens de la force physique. Athéné domine partout dans l'Odyssée : mais son action n'a plus rien de matériel ; elle est calme, sereine et due tout entière à la supériorité de l'intelligence. En général les dieux sont physiquement éloignés des hommes, ne se montrent presque plus à eux, ne les aident ou ne les combattent que par l'intermédiaire des phénomènes naturels dont ils disposent, et agissent plus sur leur cœur et leur esprit, qu'ils éclairent ou obscurcissent, que par l'énergie corporelle qu'ils leur donnent ou qu'ils leur ôtent.

Ces êtres spirituels habitent un Olympe absolument idéal, élevé au-dessus de toutes les cimes réelles des montagnes, au-dessus des nuages, des intempéries de l'air et des souffles variables des vents, véritable empyrée, pareil au Borj des Perses, et qui ne conserve plus de la réalité terrestre que le nom traditionnel d'Olympe.

Il s'est donc produit dans l'idée que l'on se faisait des dieux une modification profonde. Ils sont hiératiques et orientaux dans l'Iliade et ressemblent à beaucoup d'égards aux dieux Asuras des hymnes du Vêda ; la tradition âryenne vit en eux ; l'esprit des Hellènes ne les a pas encore idéalisés ; ce sont des symboles de la nature, chez qui les attributs physiques dominent, où le travail de l'art grec se fait à peine sentir. Il en est tout autrement des dieux de l'Odyssée : ils sont poétiques, ils sont helléniques ; il y a autant de différence entre eux et les premiers qu'entre une construction cyclopéenne et un temple dorique orné de colonnes. Des uns aux autres, le temps a marché, l'esprit grec s'est dégagé de son enveloppe orientale, les formes divines se dessinent et n'auront plus qu'à recevoir

les perfectionnements que le travail des artistes saura leur donner, pour atteindre à la beauté idéale qu'elles auront dès les premiers temps de l'histoire. Quel laps de temps un pareil changement a-t-il exigé ? On ne saurait le dire exactement sans doute. Mais si l'on envisage la loi du développement du génie grec que nous avons signalée au commencement de ce livre, nous estimons qu'il s'est écoulé, de l'Iliade à l'Odyssée, de deux à trois cents ans.

II. Les hommes. — L'étude des hommes qui sont les héros des deux poèmes, conduit à la même conclusion. Leurs mœurs sont grossières dans l'Iliade : chacun y cède à son tempérament et à ses instincts; les plus réfléchis, les mieux civilisés, tels qu'Ulysse par exemple, y ont encore des façons d'agir presque barbares. Comme les dieux s'y battent à coups de pierres, les héros s'y injurient en employant les termes les plus bas de la langue usuelle. Ces héros, qui sont les rois de cette époque, n'ont presque aucune idée des lois du mariage : il n'en est presque pas un qui n'ait plusieurs femmes; quoiqu'ils aient laissé en Grèce leurs femmes légitimes, ils contractent d'autres unions ostensiblement et sans que personne y trouve à redire. Le poète ne blâme pas cet usage; il dépeint, comme une chose admise dans la société du temps, la condition peu considérée des femmes, qui sont estimées, non d'après le mérite moral, mais selon leur beauté et les services qu'elles peuvent rendre. Dans l'Odyssée tout est changé : outre l'élégance de la vie, si brillamment dépeinte dans l'épisode d'Alcinoos, ce poème respire une politesse déjà poussée très loin et une rare délicatesse de sentiments et de manières : l'ironie a remplacé l'injure ; tout ce qui peut se régler par raison exclut la violence ;

les hommes, comme les dieux, appartiennent à une société civilisée ; le luxe et l'absence de naïveté sont déjà poussés si loin, que le poète va jusqu'à nous dire que Vénus porte du fard. Au fond, la condition des femmes s'est singulièrement relevée ; on trouverait difficilement dans l'Iliade des types féminins approchant de ceux de Pénélope, d'Arété, de Nausicaa ; Hélène elle-même, qui se traite de *chienne hargneuse* dans cette épopée, est pleine de dignité dans l'autre : toutes, sans exception, sont estimées en proportion de leur vertu.

La constitution sociale s'est aussi profondément modifiée. Elle nous offre dans l'Iliade un type parfait de la féodalité : ici le peuple n'est rien ; il ne paraît presque jamais ; il est dévoré par les rois, taillé à merci par eux, maltraité par le roi Priam ; il ne jouit d'aucune considération, d'aucun droit, même dans les légendes. Les rois, ou ἄνακτες, sont égaux entre eux ; jouissant chacun chez soi d'une entière indépendance, ils n'ont aucun compte à rendre à personne, si ce n'est peut-être à Jupiter de qui ils tiennent leur sceptre ou bâton monarchique et à qui remonte leur droit divin. Pour compléter ce tableau de la féodalité hellénique, l'Iliade nous montre ces petits rois réunis sous le commandement d'Agamemnon, qui n'est pas leur suzerain mais leur pair, comme Achille le lui rappelle, et qui n'est que le chef militaire, choisi pour commander l'armée pendant cette sorte de croisade contre Troie. Les rois de l'Odyssée gouvernent, mais constamment appuyés sur le peuple : le peuple est consulté en toute circonstance ; il est maître de son avoir, il vote l'impôt ; il est craint ; opprimé par les princes ses voisins, Télémaque les menace d'avoir recours au peuple ; enfin l'idéal d'un roi de ce temps est décrit au chant XIX^e ; et ce portrait

ne ressemble presque plus en rien à celui que l'on peut tirer de l'Iliade.

Pour compléter le contraste, les grands rois de la première épopée, Ménélas lui-même, sont devenus commerçants. Il n'y a que fort peu de commerce à l'époque de l'Iliade: il y est en majeure partie continental; on y compte par bœufs et non d'après une unité monétaire. Le commerce maritime y est fort restreint et presque tout entre les mains de peuples orientaux dont les pays sont l'objet de grossières erreurs. Les pays du sud et du sud-est de la Méditerranée sont, dans l'Odyssée, fréquentés par les Grecs, qui font des voyages réguliers de Crète en Égypte. Ces mers sont parcourues par des négociants et par des pirates; les Grecs sont en relations fréquentes avec les Phéniciens, pour la probité desquels l'auteur du poème professe peu d'estime. Enfin ce commerce porte sur des objets très variés, et notamment sur les métaux, dont le transport et le change procurent aux navigateurs de grands bénéfices. La tendance de la race ionienne vers les opérations commerciales, tendance qui entraîne dans son mouvement les rois eux-mêmes, est un des faits qui marquent le plus nettement le changement qui s'est fait dans les esprits entre l'époque de l'Iliade et celle de l'Odyssée. Il n'est pas vraisemblable que, dans ces temps où les transformations sociales étaient nécessairement très lentes, celle-là ait exigé moins de deux ou trois siècles.

## LES AUTEURS ÉPIQUES

I. Les aèdes. — Il n'y a dans l'Iliade aucun nom de poète, aucune légende relative à la poésie. Les traditions recueil-

lies plus tard prouvent que des chantres existaient dans la race grecque longtemps avant la guerre de Troie; mais elles se rapportent ou à des chants liturgiques et locaux, comme celles qui concernent Olen, Chrysothémis, Pamphôs, ou aux origines de la musique et de la poésie lyrique, comme celles d'Orphée, de Marsyas, d'Olympos, et comme celle de Thamyris, le seul nom de chantre qui se rencontre dans l'Iliade. Ce poème ne cite non plus aucun nom de poète épique; le mot ἀοιδός, *aède*, n'y est pas avec le sens qu'il eut plus tard; non plus que le mot ἔπος, dans le sens de récit héroïque, d'épopée. Il n'y a aucun passage duquel on puisse induire que le chant épique constituât, pour celui qui le cultivait, une condition particulière dans la société du temps. Cependant, s'il y eût eu une classe d'aèdes épiques au siège de Troie ou dans les pays grecs qui ont participé à la guerre, l'Iliade eût certainement mentionné ce fait: car ces aèdes eussent été les prédécesseurs et les maîtres du poète de l'Iliade et les créateurs du genre.

D'autre part on avait la notion du chant épique, comme Hélène le déclare elle-même. Les descriptions de combats sont tellement développées dans l'Iliade, les détails qu'on y donne des mouvements militaires, des coups qui sont portés, des blessures et de leurs effets immédiats ont une telle précision et une vérité si frappante, qu'il est difficile de croire que ces tableaux ne soient pas originaux et faits d'après nature par un témoin oculaire et peut-être par quelque acteur du drame. Comme les scènes de chasse sont l'œuvre d'un chasseur, les récits de combats sont l'œuvre d'un guerrier et portent tous les caractères de la spontanéité. Il faut rapprocher de cette réflexion le passage célèbre où les envoyés des Grecs trouvent sous sa tente

Achille tenant une phorminx et chantant les exploits des héros ; et cet autre où le poète nous dépeint Hélène brodant à l'aiguille ces mêmes exploits. On demeurera convaincu que les poètes épiques d'alors étaient les héros eux-mêmes, soit à la guerre après les batailles, soit après le retour dans leur patrie. Nous savons qu'un fait tout semblable s'est renouvelé au temps des épopées carlovingiennes, dont les premières ont eu pour éléments les *cantilènes* chantées par les guerriers au temps même de Charlemagne. Dans l'Inde, le chef ârya, le xattriya qui est l'ἄναξ de ce pays, était accompagné à la guerre par un homme (*sûta*) presque de même rang que lui, qui conduisait son char, assistait à ses actions de valeur et les chantait au retour : l'épopée y était donc organisée et faisait partie, comme toute autre fonction, du système des castes. Dans la Grèce héroïque, où rien de pareil n'existait, il fallait bien que les guerriers chantassent leurs exploits : et ce sont ces chants primitifs qui ont dû, comme les cantilènes franques, donner naissance à l'épopée.

Quant à la forme de ce genre de poèmes, l'histoire de l'épopée française et de celle de l'Inde prouvent de la manière la plus nette qu'elle s'est développée peu à peu et qu'elle n'est pas sortie toute faite du cerveau d'un poète : une telle création contredirait la plus grande loi de la nature, qui exige un temps très long pour amener une forme quelconque à l'existence. La cantilène chez les Francs et l'hymne chez les Indiens, surtout l'hymne où sont décrits et racontés les combats de certains dieux contre des forces ennemies, ont été la première forme de l'épopée. Il y a, parmi les fragments connus sous le nom d'*Hymnes homériques,* des chants qui forment une unité parfaite et qui sont comme de petites épopées : qu'on les suppose déve-

loppés par des additions et des épisodes et comprenant une action plus longue et plus variée, ce sera des épopées véritables et complètes. L'hymne a donc donné naissance à l'épopée par un développement naturel et par l'application de la forme récitative à des événements de l'histoire héroïque.

Quand fut composée l'Odyssée, tous les éléments de l'épopée hellénique avaient grandi. Par son sujet ce poème se rapporte aux années qui ont suivi la prise de Troie. Mais par le lointain où le poète semble voir les événements, il se rapporte à un temps bien postérieur. Dans l'intervalle le chant épique a pris une place déterminée dans la société grecque. Ce ne sont plus les guerriers qui chantent : de tous les héros de l'Odyssée, pas un seul ne tient la cithare. Les *aèdes* sont partout, et dans le poème, et dans la société du temps. Il y a des écoles de poésie et de chant, des maîtres et des élèves : l'auteur loue quelques-uns d'entre eux de n'avoir pas eu de précepteur, preuve qu'il en existait au temps du poète.

Les *aèdes* sont des hommes du peuple : aucun d'eux n'appartient à la classe des seigneurs, et leurs chants ont dès lors un caractère populaire. Ils vivent ordinairement à la cour des princes qui sont les fils ou les descendants des anciens héros, et ils y remplissent un rôle analogue à celui des *sûtas* de l'Inde dont nous avons parlé plus haut ; seulement leur condition est moins relevée. Ils mangent à part et non à la table des princes ; ils sont nourris et entretenus par eux, mais au prix de leur liberté, qui ne va même pas jusqu'à choisir à leur gré le sujet des chants dont ils égayent les festins. Du reste ils sont honorés ; on les épargne comme étrangers aux querelles que les rois ont entre eux ; et comme leur art et leurs connaissances

les mettent moralement fort au-dessus de beaucoup de ces princes et les distinguent de la foule populaire d'où ils sont sortis, on va quelquefois jusqu'à les considérer comme de race divine et comme inspirés par les Muses et par Apollon ; on trouve dans l'Odyssée l'exemple d'un aède mis par un prince auprès de sa femme comme gardien et comme directeur spirituel pour le temps que doit durer la guerre.

Ce que chantent les aèdes, c'est les aventures des dieux et des héros ; et cela dans ce mètre héroïque nommé ἔπος dont l'Iliade et l'Odyssée sont les principaux exemples. Le mot est employé en ce sens dans ce dernier poème ; d'après lui, les ἔπεα n'étaient que des fragments ; et ils ne pouvaient guère être autre chose puisque les aèdes, chantant dans les festins et dans d'autres assemblées, ne disposaient jamais que d'un temps très limité. L'Odyssée ne cite du reste ni un grand poème, ni un grand poète. Les deux aèdes cités sont fictifs : *Phémios,* chantre d'Ithaque, n'est pas nommé dans l'Iliade, et nous avons vu que la classe des aèdes n'existait pas à l'époque de ce dernier poème ; de plus son nom est métaphorique et dérive de φήμη, qui signifiait alors tradition, renommée. *Démodocos* fait partie d'un épisode où tout est imaginaire, où tous les noms, y compris le sien, ont une signification accommodée au caractère et au rôle des personnages, et qui paraît être une peinture idéale de la société du temps ; c'est l'épisode d'Alcinoos et des Phéaciens. Quant au fait célèbre d'un aède laissé comme surveillant et comme directeur de conscience auprès de Clytemnestre par Agamemnon, non seulement il n'est pas confirmé par l'Iliade, mais il paraît avoir été inventé par l'auteur de l'Odyssée et reporté par lui à ces temps antérieurs, pour rehausser,

comme il cherche toujours à le faire, la condition et le rôle des aèdes.

II. Les rhapsodes. — Il ne paraît pas y avoir eu d'interruption entre l'âge des *aèdes* et celui des *rhapsodes*, quoique ce mot ne se trouve pas dans l'Odyssée ni, à plus forte raison, dans l'Iliade, et que le mot ῥάπτω, coudre, n'y soit jamais employé pour signifier « réunir des fragments épiques. » Mais l'exemple de ce qui s'est passé chez d'autres peuples prouve que les premiers chants héroïques ont été se répétant de bouche en bouche et sont devenus le point de départ et l'élément de grands poèmes composés plus tard. De plus ils ont donné lieu à un véritable enseignement et à la création spontanée d'écoles de poésie, où les œuvres des maîtres et les règles d'art qu'ils avaient découvertes servaient de guides aux nouvelles générations de poètes. Le rhapsode est donc un poète scolastique transmettant à ses contemporains les chants qu'il a reçus de ses devanciers : c'est là son rôle ; mais son nom indique qu'il s'occupe aussi de rattacher ces chants les uns aux autres, de leur donner l'unité et de remplir par conséquent les vides qu'ils laissaient entre eux. Ce travail des rhapsodes, qui étaient en même temps aèdes, ῥαπτῶν ἐπέων ἀοιδοί (Pind.), fut l'origine des *poèmes épiques*. Il est cependant à remarquer que les mots ποίημα, ποίησις, ποιητής, ne se rencontrent ni dans l'Iliade ni même dans l'Odyssée pour signifier « poème, poésie, poète ». Mais, quoique le mot soit postérieur aux temps épiques, les aèdes de l'Odyssée et l'auteur de ce poème sont sans contredit des rhapsodes, même quand l'auteur les loue de ne pas avoir eu de maîtres.

Homère, Ὅμηρος, est représenté par la tradition comme

le plus célèbre des rhapsodes. Son histoire, racontée dans plusieurs Vies, dont la plus célèbre est celle que l'on a attribuée à Hérodote, est une suite d'aventures évidemment imaginées pour rendre compte de la possibilité des deux épopées placées sous son nom, et pour expliquer les descriptions qui s'y rencontrent. Mais les contradictions que nous avons indiquées et qui mettent entre ces poèmes un intervalle de deux cents lieues et de deux cents ans, réduisent à rien ces prétendues histoires d'Homère et en relèguent les événements parmi les fables ; il n'est pas jusqu'au nom de Mélésigènes qui ne doive être traité de la sorte, car il indique seulement que dans l'Iliade cette portion de la côte d'Asie est décrite avec exactitude et par un homme qui l'avait habitée. Quant au nom d'Homère, qui a été pour les Grecs l'occasion d'une fable pareille à beaucoup d'autres, il ne peut guère avoir pour origine que la préposition âryenne *sam* représentée en grec par ὁμ (ὁμός, ὅμοιος) et la racine *ri* qui, dans sa forme causative, devient *ar ;* il peut signifier arrangeur, et personnifier en quelque sorte l'art de la composition épique et la fonction ordinaire des rhapsodes.

Si l'on applique ces réflexions à l'étude des deux épopées attribuées à Homère, on remarque entre elles un véritable contraste quant à l'art de la composition. En prenant l'Iliade telle que nous l'avons, c'est-à-dire après les remaniements successifs qu'elle a subis, on constate par la simple lecture qu'elle suit exactement la marche des faits sans jamais intervertir par le récit la date d'aucun d'entre eux.

Elle appartient à cette classe de poèmes qu'on peut appeler épopées *droites* ou chronologiques. Elle commence court à la querelle d'Achille et d'Agamemnon, et

entre dans les faits sans aucune introduction poétique; elle finit court, non après l'apaisement de la colère d'Achille, mais un peu plus tard après les funérailles d'Hector. On dirait qu'elle faisait partie d'une épopée beaucoup plus longue, embrassant dans son développement chronologique tout le cycle troyen, et qu'on l'en aurait détachée par une double coupure. Il en résulte que le cadre de l'Iliade a une grandeur arbitraire et que ses limites eussent pu être plus étendues et embrasser un plus long espace de temps dans la série des événements. Ce cadre est lui-même rempli d'une façon arbitraire et contient, sous forme de récits, un assez grand nombre d'épisodes qui n'ont avec le récit principal qu'un rapport très éloigné; ces épisodes eussent pu être multipliés pour la même raison qui a fait admettre dans l'Iliade ceux qui s'y trouvent; et l'unité de l'œuvre n'y eût rien perdu. En effet, cette unité n'est pas une unité *poétique*, c'est-à-dire une unité de composition : c'est la marche des faits qui la donne; c'est une unité chronologique que l'histoire suffit à produire. D'ailleurs ici l'invention poétique ne joue presque aucun rôle : les faits, les personnages, les caractères, les lieux, tout est donné par la tradition et la réalité : c'est cela même qui constitue la vraie naïveté de l'Iliade et ce charme particulier qu'ont toujours les œuvres primitives, où la personne et l'art de l'auteur ne se font point sentir. Quant à l'art de la composition, il est à peu près nul dans ce poème où tous les récits sont exposés selon l'ordre des faits et non pour leur plus grand effet poétique. Il n'y a donc aucune raison d'art à opposer à ceux qui nient que l'Iliade soit l'œuvre d'un seul homme : car un simple travail de rhapsodie et de coordination, entre des fragments épiques provenant des premiers chantres d'épopées, a suffi pour produire l'unité de

l'Iliade. Or nous verrons plus loin que ce travail a été fait à différentes époques de l'histoire grecque.

L'Inde nous a laissé dans le Mahâbhârata une épopée présentant tous les caractères que nous venons de remarquer dans l'Iliade, mais avec des dimensions beaucoup plus grandes. Cette immense épopée n'est l'œuvre ni d'un homme, ni d'un siècle; elle a reçu avec le temps des accroissements qui n'en ont pas rompu l'unité, parce que cette unité est chronologique; en remontant dans le passé, on voit ses additions s'en séparer tour à tour, et le nombre de 250,000 vers qu'elle renferme se réduire à quinze ou seize mille. Encore cette épopée primitive se montre-t-elle non comme l'œuvre d'un seul homme, mais comme composée de fragments épiques provenant des *sûtas,* qui furent les aèdes ou bardes de l'Inde. Quant à Vyâsa, dont le nom symbolique offre à peu près la même signification que celui d'Homère, on sait qu'il représente le travail de coordination d'où le premier Mahâbhârata est sorti. Les Indiens ont donné le nom de *purânas* à ces antiques collections de légendes et de récits, et ont distingué les anciens et les nouveaux purânas, dont les premiers répondent à l'Iliade et aux poèmes du même genre, et les seconds aux épopées alexandrines construites sur le modèle de l'Iliade. Celle-ci est donc un purâna.

L'Odyssée est une épopée *implexe* et une œuvre d'art. Son unité n'a rien de chronologique : le poème commence par des événements venus après d'autres qui sont racontés plus loin; et ce procédé est employé par le poète dans les parties de son œuvre comme dans l'ensemble. Il y a une mise en scène très soignée, une exposition qui ne le cède point à celles des meilleures tragédies; les faits sont divisés en séries croisées qui ne se développent ni successive-

ment, ni parallèlement les unes aux autres. C'est de la contexture du poème que ressort son unité de composition; et quoique la durée du drame embrasse plusieurs années et soit beaucoup plus longue que celle de l'Iliade, le poète a ménagé certains points d'arrêt ou *époques* autour desquelles se groupent les séries complexes des événements. Enfin il y a dans l'Odyssée un dénouement, lequel n'arrive qu'à la fin et après lequel le lecteur n'a plus rien à attendre. Le tissu du poème ne laisse aucun vide et nous n'y voyons ni épisode inutile, ni ornement superflu. Il est composé comme une œuvre d'architecture grecque et présente l'art hellénique porté déjà à un haut degré de perfection. Il faut ajouter que l'Odyssée n'a plus, dans les faits qu'elle raconte, la réalité naïve de l'Iliade : elle est remplie de personnages créés par le poète ou profondément modifiés par lui; hommes, héros, dieux, n'y sont plus tels que dans l'épopée antérieure; les récits, les tableaux y sont le plus souvent imaginaires; le poème tout entier et ses épisodes sont une peinture idéale de la société du temps.

L'Odyssée répond en beaucoup de choses au Râmâyana des Indiens. J'en compare l'auteur à Vâlmîki : ce ne sont plus de simples aèdes, ce sont des poètes; les critiques indiens ont toujours donné le titre de *kavi* à leur grand poète épique et ont regardé son œuvre comme le type le plus parfait de la classe des *kâvyas,* c'est-à-dire de ces compositions d'art auxquelles les Grecs donnèrent plus tard le nom de ποιήματα ou poèmes. Dans le sens rigoureux du mot grec, l'Iliade n'est pas un poème, l'Odyssée en est un : pour passer de la forme droite de la première à la forme implexe de la seconde, il ne suffit pas de quelques années, ni de la vie d'un homme, il faut un long apprentissage public, plusieurs générations de poètes et un per-

fectionnement prolongé de l'art de la composition épique. On peut donner le nom d'Homère à l'auteur de l'Odyssée, qui certainement est l'ouvrage d'un seul poète ; on peut aussi le mettre en tête de l'Iliade, mais avec une valeur symbolique et comme résumant toute la période des aèdes et des anciens rhapsodes.

III. Suite des temps épiques. — Les anciens Grecs attribuaient à Homère tout un *cycle troyen*, dont l'Iliade et l'Odyssée n'étaient que deux parties et qui avait l'unité des événements. On lui attribuait en outre une *Thébaïde* composée de cinq mille vers, où était racontée l'expédition d'Amphiaraos contre Thèbes et toute cette grande légende des Labdacides ; un poème des *Epigones* ou de la seconde guerre de Thèbes ; une *Prise d'Œchalie* faisant partie de la légende d'Hercule ; et en général toutes les œuvres épiques parvenues sans nom d'auteur aux Grecs des temps historiques. Que ces poèmes aient existé, c'est ce dont on ne peut douter, puisque leur réalité est attestée par plus d'un auteur grec et qu'une partie au moins d'entre eux existait encore au temps d'Horace.

Homère était considéré comme le fondateur d'une école de poésie épique, et parmi ses disciples on nommait un assez grand nombre d'hommes célèbres, entre autres : *Stasinos*, de l'île de Cypre, auteur des *Chants cypriens* où étaient racontés les événements antérieurs à la querelle d'Achille et d'Agamemnon ; *Arctinos*, de Milet, auteur d'une *Ethiopide*, poème en neuf mille vers faisant suite à l'Iliade et s'étendant jusqu'à la prise d'Ilion ; *Leschès*, de Lesbos, qui vers le commencement du septième siècle avait composé une *Petite Iliade* traitant des mêmes événements que le poème d'Arctinos ; *Agias*, de Trézène, poète des *Re-*

*tours*, dont l'œuvre, analogue sans doute à l'Odyssée, comprenait cinq chants et racontait le retour des Atrides et des autres héros grecs dans leur patrie; *Eugammon*, de Cyrène, auteur d'une *Télégonie* faisant suite à l'Odyssée et conduisant les faits jusqu'à la fin du Cycle troyen. Nous n'avons rien à dire de ces poètes ni de leurs ouvrages, puisqu'il ne nous en reste que des noms et de très courts fragments; mais leur nombre prouve la fécondité de la période épique chez les Grecs; et les dates approximatives de quelques-uns nous permettent de croire qu'elle s'étendit jusque dans le voisinage des temps historiques [1].

Il est très probable que, durant une grande partie de cette période, les chants épiques se transmirent par la mémoire, sans cesse rafraîchie par les récitations scolastiques des rhapsodes. La légende indienne raconte la même chose de l'œuvre de Vâlmîki, apprise par cœur et répétée par ses deux disciples Kuça et Lâva, malgré sa grande étendue. Plus tard les chants des aèdes et des poètes purent se fixer par fragments au moyen de l'écriture et ne subirent dès lors que de faibles altérations. Le problème de l'antiquité de l'écriture chez les Grecs n'intéresse que très peu celui de la transmission des épopées : car les chants du Véda étaient certainement écrits lorsque chantèrent les poètes épiques de l'Inde, qui passent néanmoins pour n'avoir confié leurs vers qu'à la mémoire de leurs

1. On peut rapporter à la fin de la période épique la *Batrachomyomachie* ou Combat des grenouilles et des rats, petit poème tragicomique, arbitrairement attribué à Pigrès, frère d'Artémise. C'est une petite épopée d'un caractère artificiel, mais qui ne semble pas être la parodie de la grande épopée. Les scènes quelquefois burlesques que l'on trouve déjà dans l'Iliade expliquent assez la naissance d'une œuvre factice, faite pour l'amusement des seigneurs féodaux et qui peignait sous des traits bizarres leurs occupations guerrières.

disciples. Nous savons aussi qu'il en a été de même chez la plupart des nations de l'Europe moderne, quoique l'écriture y fût connue depuis bien des siècles; et nous voyons encore circuler chez nous beaucoup de chants populaires qui ne sont pas encore confiés à l'écriture, malgré l'intérêt qui s'y attache et les facilités que donne l'imprimerie.

IV. Fixation du texte des épopées. — Rien de plus douteux que l'existence d'une copie des œuvres d'Homère faite par Lycurgue, le législateur de Sparte. Si elle avait existé, ni Solon ni Pisistrate n'eussent été obligés de la refaire; car il est peu probable qu'elle se fût perdue dans l'intervalle de temps qui les sépare. Le premier travail relatif aux épopées fut celui de Solon, le plus puissant promoteur de ce progrès en toutes choses qui caractérise le sixième siècle. Toutefois on ne dit pas que Solon ait fait plus que régulariser les récitations des rhapsodes et leur imposer un certain ordre qui pût donner une idée de l'ensemble des poèmes et des événements héroïques. Il faut descendre jusqu'à Pisistrate, vers le milieu de ce même siècle, pour rencontrer une œuvre durable. Cet habile administrateur, aidé de son fils Hipparque, réunit autour de lui un certain nombre de savants et de critiques, parmi lesquels on cite Onomacrite d'Athènes, Zopyre d'Héraclée, Orphée de Crotone, et auxquels s'adjoignit peut-être le poète lyrique Simonide de Céos, encore tout jeune. Cicéron, Elien, toute l'antiquité érudite attribue à cette compagnie la première rédaction des épopées homériques; dont la confusion et le désordre étaient extrêmes. L'œuvre de ces savants, auxquels on a donné le nom de *diascévastes* ou dispositeurs, consista certainement non pas seulement

à recueillir les fragments dispersés des poèmes, mais encore à les unir les uns aux autres par des vers antiques que la tradition leur livrait et qui formaient les transitions. Les plus anciens de ces poèmes durent être ceux où les diascévastes mirent le plus du leur, et l'Iliade dut être l'objet d'un travail plus difficile que l'Odyssée. Quoi qu'il en soit, il sortit de leurs mains une première édition complète des deux poèmes, où l'on put voir une véritable composition de l'Iliade et une reconstitution de l'Odyssée.

Après l'œuvre de Pisistrate, il n'y avait plus à opérer dans ces deux poèmes que des corrections de détail : c'est à cela que s'attachèrent ceux qui portent le nom de *diorthountès*, qui furent de véritables éditeurs. Tels furent le poète épique de Colophon, Antimaque, et le philosophe Aristote qui, vers l'an 334, fit, dit-on, pour son disciple Alexandre le Grand la célèbre édition *de la cassette*. Il faut citer aussi les éditions dites *des Villes* ou éditions anciennes, dont on nomme plusieurs, celles d'Argos, de Chios, de Crète, de Cypre, de Marseille et de Sinope. Ce travail de correction se prolongea pendant plusieurs siècles, Homère étant devenu l'auteur classique par excellence, la mine d'où les poètes et les artistes tiraient la plupart de leurs sujets, et le centre de l'éducation littéraire des jeunes Grecs. Il est remarquable que la publication du texte d'Homère ne fit point cesser les récitations des rhapsodes. Ceux-ci continuèrent de paraître dans les fêtes publiques de la Grèce, de parcourir les villes pour y déclamer des fragments épiques selon l'ancienne tradition, vêtus de rouge quand ils récitaient l'Iliade et d'une robe de couleur de mer quand ils récitaient l'Odyssée. On trouve dans l'Ion de Platon l'exemple intéressant d'un de ces rhapsodes

homériques et l'on sait qu'il y en avait encore aux temps alexandrins.

C'est dans Alexandrie que les professeurs du Musée mirent la dernière main aux épopées antiques et leur firent subir un dernier remaniement. Voici les noms et les dates des plus célèbres de ces critiques : Aristophane de Byzance florissait vers l'année 180 avant J.-C., Apollodôre en 150, Apollônios de Rhodes en 160, Zénodote vers le même temps, Aristarque vers l'année 120. Ce dernier retrancha des textes épiques un grand nombre de vers et des passages entiers, corrigea beaucoup d'entre eux, perfectionna les transitions, épura les formes du style et introduisit la division en vingt-quatre chants. C'est l'œuvre des Alexandrins que nous possédons ; les éditions antérieures ont totalement disparu et le travail des diascévastes ne nous est connu que par l'histoire. Il est donc probable que nos éditions modernes, reproductions fidèles des textes d'Alexandrie, diffèrent notablement des chants primitifs des aèdes et de ceux qui les avaient précédés. Quand la critique littéraire aborde les épopées homériques et envisage leur composition, elle doit avant tout tenir compte de ce fait que les poèmes, tels que nous les avons, avaient été remaniés par les Grecs sans interruption pendant près de quatre siècles.

## CARACTÈRES DE LA POÉSIE HOMÉRIQUE

Trois caractères dominent dans les chants épiques attribués à Homère : la poésie en est descriptive, légendaire, symbolique ; ses trois faces répondent à la nature réelle, à l'histoire humaine, à la religion, envisagées comme matières poétiques.

I. La description. — Il y a deux sortes de descriptions : l'une courte, rapide, procédant par les faits les plus généraux et les traits les plus saillants, les plus essentiels et les plus durables ; l'autre longue, lente, recherchant les détails et s'attachant à faire ressortir la couleur locale. La première façon de décrire est seule usitée chez les anciens Grecs et forme un des caractères les plus saisissants de l'art antique. Cependant lorsque la décadence littéraire fut commencée, on vit les descriptions perdre peu à peu leur sobriété primitive, à mesure que la science prenait la place de l'art : en effet le grand art procède par les masses et d'une manière synthétique ; la science a pour procédé l'analyse et s'attache aux parties les plus petites des objets. Ce changement dans les descriptions se fait déjà prévoir dans Pindare et dans Sophocle, est sensible dans Platon, dans Théocrite, dans les Alexandrins ; il est définitivement accompli dans Virgile et Lucain, dans les romans grecs, dans Apulée, et de là se transmet aux littératures modernes.

Les descriptions homériques portent sur la nature extérieure, sur l'homme, sur l'homme dans ses rapports avec la nature. Il n'y a pas dans l'Iliade et dans l'Odyssée un seul tableau détaillé des grandes scènes ni des grands phénomènes de la nature ; mais on y trouve beaucoup de tableaux esquissés où sont mis en relief les caractères dominants des faits et des lieux. Les traits qui composent ces esquisses consistent en épithètes pleines de sens et vraiment pittoresques, dont tous les voyageurs peuvent aujourd'hui même constater la vérité locale. Il est très faux que la poésie homérique n'emploie que les épithètes communes applicables à une foule de lieux différents les uns des autres. J'ai vérifié moi-même, soit en Grèce, soit

en Asie, l'exactitude des tableaux homériques ; ce qui est vrai, c'est que dans l'Iliale les traits descriptifs sont d'autant plus précis et plus multipliés qu'on approche davantage du pays troyen; dans l'Odyssée le centre des descriptions pittoresques et locales est dans les lieux qui avoisinent Ithaque. Les épithètes générales sont elles-mêmes employées avec justesse ; seulement les détails des tableaux diminuent à mesure qu'on s'éloigne des centres où se passe l'événement principal de chaque poème ; et au delà d'une certaine limite, les descriptions sont fantastiques et étrangères à toute réalité.

Du reste la nature extérieure paraît rarement et toujours rapidement dans l'Iliade. Les scènes de la vie humaine occupent presque tout le poème, et ce sont surtout des scènes de la vie militaire : les tableaux de la vie pacifique y sont extrêmement rares et ne se rencontrent guère que dans certaines légendes et dans la description du bouclier d'Achille, c'est-à-dire dans des épisodes. Quant à l'homme, la simplicité et la naïveté de l'art primitif ne permettaient pas encore au poète de le séparer des événements et de le faire en quelque sorte poser devant lui. Il n'y a pas dans l'Iliade un seul portrait d'homme au repos : là tout le monde est en mouvement, et c'est dans cette mobilité continue que les personnages du poème sont toujours représentés ; ce sont des combats individuels, des dialogues, des défis, de grands mouvements de masses militaires, d'où se détachent des scènes particulières en très grand nombre et d'une animation surprenante ; ce sont des jeux militaires qui sont encore des espèces de combats, des funérailles de guerriers avec des lamentations et des discours. Les scènes de sentiment sont très rares dans l'Iliade et ont aussi rapport aux évé-

nements de la guerre : tels sont les adieux d'Hector et d'Andromaque, la grande scène de Priam venant racheter le corps de son fils. Mais ces deux ou trois récits sont d'une vérité pénétrante et d'une réalité tellement générale qu'ils peuvent aujourd'hui même tirer des larmes de nos yeux. Il faut les lire.

L'Odyssée nous montre l'homme en relation perpétuelle avec la nature : la lutte d'Ulysse contre la mer et les vents est une mine presque inépuisable de descriptions dont aucune ne rappelle les tableaux de l'Iliade. Dans sa première moitié l'Odyssée est vraiment le poème de la mer ou, pour mieux dire, de la portion centrale de la mer Méditerranée. La seconde moitié forme avec la première une sorte de contraste : car les descriptions y portent presque toujours sur des faits de la vie intérieure, domestique, civile, quelquefois même de la vie politique. On voit paraître des personnages de toute classe, des princes et des princesses avec leurs gens, des poètes, des hérauts, des mendiants, des gardeurs de porcs, des marins; les sentiments de la vie de famille y sont exprimés avec une vérité touchante et un charme infini; les scènes gracieuses et les massacres, les jeux de la paix et les festins se mêlent avec un art parfait, dont on n'aperçoit presque pas de traces dans l'Iliade. Du reste les descriptions de l'Odyssée, quoique plus développées que celles de l'autre poème, sont faites avec une sobriété qui n'exclut jamais l'ampleur. Si l'Odyssée ne renfermait pas le merveilleux qui caractérise les œuvres épiques, on pourrait dire qu'elle est un roman parfait.

II. La légende. — L'Iliade renferme trois classes de légendes. Les légendes de haute antiquité présentent des

faits d'un caractère humain mêlés en proportion très petite à des récits d'histoire divine et de mythologie. Telles sont la légende de Minos et de Rhadamanthe, celle des Curètes, celle de Ganymède. Elles ont une origine asiatique sur laquelle la science ne permet plus aucun doute : car non seulement elles se rencontrent parmi les plus antiques traditions de l'Asie centrale, mais les noms mêmes trouvent dans la mythologie comparée leurs racines, leur forme première et leur signification symbolique ou réelle. C'est ainsi que Minos est reconnu pour être Manou, père de la race humaine et législateur de l'Inde, et que la légende de Ganymède se confond à son origine avec celle de l'antique Kanwa des Vêdas. Cette classe de légendes n'est donc ni grecque ni essentiellement épique ; elle appartient à l'ancêtre commun des peuples âryens.

Les légendes moyennes de l'Iliade mêlent à la mythologie une proportion plus grande de faits humains et d'antiques souvenirs. La plupart d'entre elles paraissent moins anciennes que les premières, du moins sous la forme qu'elles ont dans cette épopée. On peut ranger dans cette classe la légende d'Hercule et d'Hésione, celle de l'origine et de la fondation de Troie, celles de Méléagre, de Deucalion, de Bellérophon. Plusieurs ont un fonds très antique, sur lequel sont venus s'ajouter des faits propres à la race grecque et qui peuvent eux-mêmes se rapporter à des époques très diverses. On peut les considérer comme faisant partie des traditions gréco-asiatiques et admettre qu'elles appartiennent à la période d'établissement des migrations âryennes sur le sol de la Grèce et de l'Asie Mineure.

Enfin la légende gréco-troyenne forme le fond de l'Iliade et de plusieurs autres poèmes épiques entièrement perdus

pour nous. Ici l'élément mythologique se rencontre dans une moindre proportion eu égard aux événements humains. Comme on le verra tout à l'heure, le fait de l'expédition des Grecs contre Troie avait laissé dans les souvenirs de la Grèce et sur les lieux mêmes des traces trop durables pour qu'il soit scientifique de le révoquer en doute. D'un autre côté, les récits d'actions militaires ont dans l'Iliade une précision extrême, qui rapproche beaucoup d'entre eux des faits qu'ils racontent et ne laisse guère de doute sur leur réalité. Il est à remarquer qu'il n'y a dans le poëme aucune allusion à l'expédition des Argonautes, et que cependant Iolcos (Ἰαωλκός) est cité, mais sans détails caractéristiques, dans le dénombrement du second chant.

Les légendes dans l'Odyssée peuvent à peine donner lieu à une classification, à cause des transformations qu'elles ont subies et du caractère poétique qu'elles ont revêtu depuis l'époque de l'Iliade. Des légendes de la Haute Asie il ne reste guère que celles qui concernent la Crète. La plupart des autres sont imaginaires et semblent inventées par l'auteur du poëme : c'est elles qui ont pris la place de ces légendes moyennes si nombreuses dans l'Iliade; telles sont celles de Circé, de Calypso, des Lestrygons, d'Eole, auxquelles il faut ajouter le grand tableau de l'évocation des morts au XIe chant. Quant à la légende troyenne, elle a dans l'Odyssée un caractère exclusivement hellénique : les héros d'Asie sont presque entièrement oubliés; on ne parle que des héros grecs, presque tous revenus dans leurs foyers, d'Agamemnon, d'Hélène, de Ménélas, surtout d'Ulysse et des siens; et ce sont des scènes de la vie des héros grecs qui sont partout racontées. Le navire Argo est nommé dans le poëme.

En outre, les légendes n'ont plus ici le caractère naïf et traditionnel qu'elles ont dans l'Iliade : le poète de l'Odyssée leur donne toujours une couleur particulière due aux réflexions qu'elles lui inspirent : elles ont ou une portée morale, comme celle d'Egisthe et Clytemnestre, ou un caractère géographique, comme la plupart de celles que traversent les aventures d'Ulysse ; ou bien elles sont poétiques, idéales et présentent les personnages sous des formes plastiques, comme tout ce qui concerne l'épisode d'Alcinoos et des Phéaciens.

III. Le mythe. — Le rôle des dieux dans les épopées grecques est de la plus haute importance : ils y sont partout en action, dirigeant les phénomènes de la nature et se mêlant comme aides, comme conseillers, comme adversaires, aux actes les plus ordinaires de l'humanité. Conçus premièrement comme des êtres théoriques, comme des mythes en qui se personnifiaient les forces naturelles, ils ont été dès lors l'objet du culte, et c'est à eux que s'est adressée, sous la forme de l'hymne, la poésie primitive. L'épopée grecque répond à un âge plus avancé. Les mythes avaient déjà vécu longtemps, et, après des révolutions profondes, étaient arrivés au pur anthropomorphisme : il n'y a pas dans l'Iliade, ni à plus forte raison dans l'Odyssée, un seul dieu qui n'ait la figure humaine, malgré les épithètes de *glavkôpis* et de *boôpis* données à Athênê et à Hêrê ; tous agissent et raisonnent comme nous, ont les passions et sont soumis aux nécessités auxquelles l'humanité est sujette. Après cette période l'art grec n'aura plus qu'à perfectionner la figure humaine des dieux.

Au point de vue de la poésie, les dieux sont des personnages épiques : ils ne sont plus donnés comme des

explications symboliques de la nature; le sens du mythe est déplacé; les dieux sont des images amplifiées de l'humanité telle qu'elle se présentait aux yeux des poëtes. Les scènes qui se passent entre les dieux sur l'Olympe, ou, sur terre, entre les dieux et les hommes, ont une couleur héroïque très marquée : qu'on lise, par exemple, les passages des deux poèmes où sont racontées les délibérations des dieux, leurs querelles, l'hymen de Jupiter et de Junon, la scène de Mars et Vénus, l'entretien de Charis et de Vulcain, celui de Thétis et de Jupiter, le combat de Diomède contre Vénus, d'Achille contre le Xanthe, les entretiens de Minerve avec Télémaque ou avec Ulysse; on y reconnaîtra autant d'images de la société du temps. L'Odyssée n'est même qu'une grande action épique où luttent l'un contre l'autre un héros et un dieu.

Aussi voyons-nous dans l'Iliade les dieux se conduire comme des héros, c'est-à-dire comme des seigneurs féodaux, ἄνακτες, et porter les mêmes titres qu'eux. Jupiter est roi des rois comme Agamemnon, il est le seigneur par excellence; sa cour est féodale; les hommes sont les sujets des dieux, qui ne rencontrent chez eux de résistance que de la part de quelques héros, leurs fils. Dans l'Odyssée, où la royauté a fait un progrès et où les seigneurs féodaux ont moins de puissance parce que le peuple commence à être quelque chose, Jupiter règne sans conteste, et un homme, Ulysse, peut, avec son appui, lutter contre la plus grande des divinités après Jupiter, contre Neptune.

Un temps viendra où, la notion physique primitive ayant tout à fait disparu, il ne restera plus que le côté plastique des symboles, la forme vide. Ce sera la fin du grand art et de la poésie grecque. Ce sera aussi la fin de

la civilisation hellénique, dans laquelle la poésie épique marque la deuxième étape.

### LA SOCIÉTÉ GRECQUE DANS LES ÉPOPÉES

On répète à tort que les épopées grecques sont des peintures complètes de la société du temps ; elles ne chantent en réalité que les héros et ne font presque point mention des autres classes de la société.

I. Les *prêtres* n'ont jamais formé chez les Grecs une corporation, un clergé, ni à plus forte raison une caste. Ils portent dans les épopées le nom de ἱερεῖς ; c'est un d'entre eux qui paraît au commencement de l'Iliade ; et l'on voit par cet exemple de Chrysès que leur fonction les attachait au service d'un dieu, qu'ils étaient chargés du soin de son temple et qu'ils offraient le sacrifice en son honneur. Leur nom signifie « sacrificateur » et appartient à une famille de mots qui tous expriment l'idée de l'immolation et de l'œuvre sainte. Ces prêtres étaient mariés ; Chryséis, fille du prêtre que nous venons de nommer, ouvre avec son père l'action dans l'Iliade ; plus loin, au VI^e^ chant, se développe une scène religieuse où la fonction sacrée est remplie par Théano, fille du roi de Thrace Cissés et femme d'Anténor fils d'Æsyétés. Cette princesse avait été établie prêtresse de Pallas-Athéné par le choix des Troyens. Sauf de rares exceptions, les prêtres ne paraissaient point dans les épopées. Il est certain cependant que les sanctuaires étaient très nombreux alors dans tout le monde grec, que la croyance aux dieux, à leur pouvoir et à la vertu surnaturelle du culte, était très vive. Il y avait partout des

temples, dont quelques-uns étaient très renommés, par exemple ceux de Délos, d'Argos, de Dodone, de Delphes. Des cérémonies religieuses attiraient solennellement un grand concours de peuple autour de ces temples, dans certains lieux sacrés, auprès d'oracles célèbres et d'antiques tombeaux, tels que celui d'Œnomaos. Mais le prêtre demeure attaché à son temple et ne s'en éloigne pas pour marcher en guerre. De plus la nature de sa fonction le sépare de la société laïque et le place dans un monde idéal et supérieur et dans un commerce intime avec sa divinité. Il n'est donc pas nécessaire de supposer qu'une révolution sociale plus ou moins antique avait abaissé la classe des prêtres et qu'elle vivait méprisée : car les deux ou trois exemples cités dans l'Iliade prouvent le contraire. Seulement les fonctions du ἱερεύς sont locales et ne lui permettent pas de suivre les héros dans leurs guerres ni de partager leurs aventures.

II. Ceux qui les remplacent à l'armée sont les *devins*, qui portent différents noms appropriés à leur genre de divination, θεοπρόπος, ὀνειροπόλος, οἰωνιστής. Ils ne sont pas tous prêtres : ce sont souvent des hommes ou des femmes sujets à l'enthousiasme divin et prétendant tirer de faits parfois très simples une interprétation surnaturelle et la connaissance de l'avenir. Tels sont Hélénos, Mérops, Théoclyménos, Cassandre, Calchas et plusieurs autres, tous fils de héros et dont plusieurs sont mariés et manient le glaive avec les autres guerriers. Mêlés à la vie civile et militaire, ils ne se livrent que par occasion à la pratique de leur art; ils prédisent ordinairement le malheur et, à cause de cela, ils sont craints parce que leurs prédictions se réalisent quelquefois, raillés et malmenés parce

que souvent elles sont démenties par la réalité. Du reste, les héros ont peu de confiance en eux, parce qu'eux-mêmes sont les enfants des dieux et ont souvent avec les dieux des relations plus directes et plus familières que les devins. Mais le poète, surtout dans l'Odyssée, donne ordinairement raison à ces derniers et représente la croyance que le peuple avait en eux.

A la guerre, en voyage, parfois aussi en paix et dans leur propre ville, les héros accomplissent eux-mêmes la fonction sacrée, comme s'ils étaient des prêtres. Il y a, surtout dans l'Iliade, des exemples développés de sacrifices offerts par des rois en personne : ces sacrifices sont de tout ordre, depuis la simple libation accompagnée de quelques paroles pieuses jusqu'à l'hécatombe parfaite, jusqu'à l'immolation de l'homme. Nul prêtre n'assiste les héros dans ces œuvres saintes, où l'on trouve tout ce qui constitua dès l'origine la cérémonie du culte : le feu allumé sur l'autel, la libation d'une liqueur spiritueuse, l'offrande liquide et solide, l'hymne, le festin sacré. Ainsi, dans les épopées grecques, les prêtres ont conservé parmi leurs fonctions le service divin dans les temples et les sanctuaires, les cérémonies solennelles, la garde des lieux sacrés, les mystères. Mais tout ce qui dans la religion se produit fortuitement et au jour le jour est entre les mains des devins et des héros.

III. Les *rois* ou princes, ἄνακτες, appelés aussi βασιλεῖς et ἥρωες, sont les personnages épiques par excellence. Leur supériorité sociale n'est nulle part mise en doute dans les épopées : ils sont la véritable race des ἀνέρες, c'est-à-dire des purs Aryas, par opposition aux hommes du peuple, qui n'ont avec eux qu'une ressemblance (ἄνθρωπος = ἀνήρ,

ὄψ) sans être en aucune façon leurs égaux. On trouve souvent réunis les mots ἀνὴρ βασιλεύς, ἀνὴρ ἥρως, ἀνὴρ Ἀργεῖος; Agamemnon est communément qualifié du titre d'ἄναξ ἀνδρῶν, qui signifie roi des rois ou prince des héros.

L'indépendance des rois à l'égard des prêtres est complète : quoique ces derniers soient les organes des dieux, ils n'ont d'autorité que celle de la parole et ne possèdent aucun pouvoir temporel qui puisse s'imposer à la royauté. Le poète affirme souvent que la voix des dieux doit être écoutée; mais les ordres divins, dont les prêtres sont les prophètes, sont purement verbaux et ne rencontrent aucune sanction dont les prêtres soient, même indirectement, les exécuteurs. Du reste le droit divin des ἄνακτες est partout dans les épopées, surtout dans l'Iliade : le sceptre qui en est le symbole est mis entre leurs mains par Jupiter même. Mais nulle part on ne trouve la trace d'un sacre, l'institution sacerdotale d'un roi. Cet usage se montre dans le Vêda et devint un des points fondamentaux de la constitution brâhmanique; chez les Grecs des temps homériques la génération seule établit le droit divin des ἄνακτες : les héros, fils de Jupiter, se transmettent le sceptre par ordre de primogéniture et prennent à cause de cela le nom de ποιμένες λαῶν, pasteurs des peuples. L'absence de sacre, la confusion des pouvoirs sacrés entre les rois et les prêtres, le manque d'une base populaire, firent que les princes ne purent se constituer en caste, comme ils le sont dans les épopées indiennes, et ne furent jamais que des seigneurs féodaux.

Leur pouvoir est presque absolu dans l'Iliade; ils n'y doivent compte à personne de leurs actions. Mais il est déjà amoindri dans l'Odyssée, où l'on voit paraître, non seulement un conseil des seigneurs, mais aussi le recours

au peuple, le vote de l'impôt en assemblée populaire, les tribunaux réguliers en dehors de la justice royale, et ce commerce maritime qui force les rois à se faire marchands et à s'égaler au peuple. Mais dans l'un et dans l'autre poème les rois et le peuple vivent entièrement séparés : les princes se servent eux-mêmes à table et, en mainte circonstance, ils attellent leurs propres chars, préparent leur manger, jouent entre eux sans qu'aucun homme du peuple se mêle à leur société, si ce n'est peut-être les aèdes dans l'Odyssée, où leur infériorité à l'égard des princes n'est pas moins visible que leur supériorité par rapport au commun des hommes. La vie des seigneurs est une vie de guerre, de jeux et de festins : ils ne savent rien que ce qu'une longue expérience leur a appris ; l'audace, la vigueur de l'âme et du corps sont leurs vertus ordinaires ; mais le premier mouvement les emporte presque toujours, parce que, maîtres absolus, ils n'ont pas appris à lutter contre les difficultés de la vie, à les tourner et à les prévoir. Ulysse fait presque seul exception ; mais l'Ulysse prévoyant et adroit, cet homme à la fois intègre, courageux et prudent, ce πολύτροπος ἀνήρ est le héros de l'Odyssée, c'est-à-dire d'un âge qui n'est plus l'âge héroïque de l'Iliade.

Cet état de choses est plus que tout autre favorable à la poésie épique. Une constitution féodale donne aux seigneurs une initiative et une indépendance mutuelle qui, non seulement les distinguent du reste des hommes, mais impriment un caractère de personnalité à toutes leurs actions : celles-ci procèdent naturellement des passions et des intérêts individuels qui peuvent ou s'unir et susciter des ligues, ou se contrarier et engendrer des guerres. Dans ces luttes le bien des peuples est rarement le mobile : les

princes seuls sont en cause et toute l'épopée se concentre autour de leur personne. Ces chefs sont donc pour le chantre populaire comme des idéaux réalisés, dont la peinture est naturellement poétique. Il les voit dans un monde supérieur et presque divin ; il les entoure, comme Achille au XVIII[e] chant de l'Iliade, d'un nimbe d'or et d'une auréole de lumière, et il les transmet à la postérité avec ce caractère particulier que nous attribuons encore nous-mêmes aux antiques héros.

Plus tard, les seigneurs féodaux perdent de leur prestige, l'idéal s'éloigne dans le passé ; l'auteur de l'Odyssée oppose déjà « les hommes d'autrefois à ceux d'aujourd'hui ». Le mélange des classes s'opère peu à peu par l'enrichissement du peuple, par l'instruction qu'il se donne et l'expérience qu'il acquiert; et quand les États se constituent, ils ne laissent plus guère de place aux héros. Chacun alors a sa fonction dans le grand corps social ; un chef militaire, si haut qu'il soit, agit toujours en sous-ordre et fait parfois des guerres qu'il désapprouve. Le chef de l'État n'a lui-même que l'initiative de l'action ; mais la cause n'est ni dans son intérêt privé ni dans ses passions personnelles; elle est abstraite, nationale, et c'est elle qui entraîne tous les hommes, sans pouvoir être figurée par la poésie. L'histoire a remplacé l'épopée et les héros ont disparu. C'est ce qui eut lieu chez les Grecs, où l'histoire prit, par une transformation insensible, le rôle de l'épopée des temps constitutionnels, comme l'épopée avait été l'histoire des temps féodaux.

Il est donc possible de tirer des épopées homériques un ensemble de faits réels dont la valeur n'est pas moindre que celle des faits que l'histoire nous raconte. Ces faits répondent aux questions suivantes : constitution de la fa-



mille grecque aux temps épiques ; état de la société civile, de la société politique ; des races d'hommes, soit en Europe soit en Asie, d'après les épopées ; des arts et des métiers ; des symboles religieux, leur classement, leur signification, leur origine ; état des idées philosophiques et morales. La plupart de ces problèmes ne peuvent se résoudre sans le secours de la philologie comparée, qui se fonde elle-même sur la connaissance de l'Orient : car c'est dans l'Inde vêdique que se trouvent les termes et les formules les plus claires qui puissent rendre compte de tous ces éléments communs des civilisations primordiales.

### LA RÉALITÉ DANS LES ÉPOPÉES

La critique moderne a élevé des doutes sur la réalité de la guerre de Troie, sur celle des héros d'Homère, sur l'emplacement et sur l'existence même d'Ilion. Ces problèmes intéressent au plus haut degré l'histoire des lettres grecques, parce qu'ils touchent à la nature même de la poésie épique et à la valeur des épopées. Des fouilles pouvaient seules les résoudre ; elles ont été exécutées par M. Schliemann à partir de 1872; j'y ai pris part en 1879, en compagnie de M. Virchow. Voici les principaux résultats obtenus.

Sur le pays appelé Troade il n'y avait jamais eu aucun doute, parce que sa situation géographique était donnée par une tradition non interrompue. D'après les épopées, Troie avait été détruite par un incendie ; mais toute l'antiquité, sauf un critique du pays cité par Strabon, l'avait placée au lieu nommé aujourd'hui Hissarlik, mot qui signifie forteresse. Là se trouvait la ville historique d'Ilion,

visitée, ruinée, réparée par une foule d'hommes célèbres, parmi lesquels je citerai Gygès, Xercès, Alexandre, César, Ovide, Germanicus, Adrien, Caracalla, Julien. Cette ville avait elle-même péri et totalement disparu au commencement du moyen âge. Depuis ce temps le site est resté désert.

C'est au milieu du seizième siècle que les savants posèrent le problème de l'emplacement de Troie. On prit d'abord pour ses ruines celles d'Alexandria-Troas, ville postérieure au conquérant de l'Asie. Puis on se rapprocha peu à peu de l'Hellespont, et l'on supposa que la cité héroïque avait été sur la montagne de Bounar-bachi, au fond de la plaine du Mendéré. Mais pour soutenir cette opinion et la mettre d'accord avec les textes, on dut faire violence à la topographie et supposer des changements du rivage que rien ne justifiait. Visité et fouillé, ce site n'a fourni aucun débris des temps héroïques, pas même un fragment de poterie, chose qui ne périt jamais.

L'examen du pays a permis de reconnaître avec certitude le Scamandre (Mendéré), principale rivière de la Troade ; le Simoïs et le Thymbrios, ses affluents, et de circonscrire l'espace où Ilion pouvait être cherché. Hissarlik est à cinq kilomètres de l'Hellespont ; c'est l'extrémité d'un chaînon de l'Ida, protégée en avant par le confluent marécageux du Simoïs et de l'ancien lit, non encore desséché, du Scamandre. Ce lieu est élevé de 49 mètres et domine au loin la plaine unie et la mer ; de là on aperçoit la Chersonèse et la côte de Thrace, les îles de Ténédos, d'Imbros, de Samothrace, et de l'autre côté l'Ida, haut de 1747 mètres ; au-dessous de soi les sinuosités du Scamandre et la longue vallée du Simoïs.

Sur le plateau, des fouilles ont permis de reconnaître l'enceinte et plusieurs points de la ville historique d'Ilion

Sur la partie la plus saillante on a ouvert de grandes tranchées descendant jusqu'au sol vierge, à une profondeur de seize mètres. Dans toute cette épaisseur le sol est formé de débris. Les faces intérieures des tranchées montrent des murs de fortification, des salles et des chambres, des couches de charbon provenant de maisons incendiées. Étudiée de plus près, ainsi que les objets de toute nature trouvés aux différentes profondeurs, la masse du sol se compose de cinq couches principales, dans l'ordre suivant : 1° la couche supérieure, contenant des objets d'époque gréco-romaine, vases, statuettes, monnaies, inscriptions, le mur et le temple de marbre construit par Lysimaque; 2° une couche de transition, hellénique et antérieure à Alexandre le Grand ; 3° une couche lydienne, mince mais caractérisée par les poteries noires bien connues ; 4° une couche épaisse, composée des débris d'une citadelle incendiée ; 5° enfin une couche formée de décombres remontant à une haute antiquité et reposant sur le sol vierge.

L'histoire éclaire les deux couches supérieures. La troisième, qui est lydienne, nous reporte au milieu du septième siècle, époque où la ville appelée alors Ilion fut prise par Gygès, le Gougou des inscriptions cunéiformes, l'ami du roi d'Assyrie Assourbanipal. La quatrième couche est antérieure aux histoires régulières de la Grèce ; mais elle répond aussi exactement que possible à la légende héroïque et elle reçoit quelque lumière des documents fournis par l'Assyrie et par l'Égypte.

La forteresse incendiée figurait un plateau, nivelé au moyen d'un mur d'appui. Elle était accessible par trois portes. La porte occidentale, σκαιαὶ πύλαι, était double, pavée de larges pierres et protégée par une sorte de bastion saillant, πύργος. Autour du plateau régnait un épais mur de

grandes briques en pisé mal cuit. Dans l'enceinte il y avait un grand nombre de salles, séparées par des murs de faible épaisseur et qui ont dû être couvertes en terrasse. Ces constructions sont très grossières : pas une pierre taillée ; les pierres sont assemblées avec de la boue ramassée sur place et contenant des débris de toute sorte, même des restes de repas; les murs ainsi faits étaient enduits de boue; la chaux était inconnue.

Cette citadelle fut détruite par un immense incendie. Le feu commença au sud-ouest, près de la porte double, où l'on remarque une brèche dans le rempart. Il dévora toute matière combustible; les toitures brûlantes s'effondrèrent, écrasant les poteries, tordant ou fondant les objets de métal, vitrifiant la surface des murs et des aires. Voici les principales sortes d'objets trouvés dans les décombres : des vases de terre de toute dimension, modelés à la main et polis au lissoir de pierre dure; des moulins faits de deux meules en trachyte; des mortiers avec leurs broyeurs : des marteaux de pierre; des scies de quartz et des tranchets; des moules et des creusets pour les métaux; plusieurs milliers de pesons de fuseau en terre cuite avec des dessins gravés; beaucoup de petites idoles en pierres plates paraissant représenter l'Athênê glavkôpis des temps héroïques; un certain nombre de poignards ou glaives de bronze; des vases d'or, d'argent ou d'électron [1]; des parures de femme et des bijoux en or.

La présence d'armes de bronze et d'outils en pierre dure et l'absence de fer font remonter la citadelle d'Hissarlik à l'âge du bronze, c'est-à-dire à une époque antérieure aux passages de l'Iliade où il est question du fer. La même

1. L'électron est un alliage d'or et d'argent, de couleur jaune clair.

conclusion ressort de l'examen des tombes royales de Mycènes, découvertes il y a quelques années par M. Schliemann et dont le contenu, aujourd'hui à Athènes, forme une des plus riches collections de l'Europe, πολύχρυ σοι Μυκῆναι. Mycènes était le principal centre de la puissance des Atrides. Si l'expédition de Troie a eu lieu et qu'elle ait été conduite par eux, les trésors mycéniens enterrés avec les cadavres de ces princes peuvent avoir été le butin de la guerre; et cela est d'autant plus admissible que plusieurs de ces objets d'or sont assyriens. Depuis le quatorzième siècle, la civilisation babylonienne rayonnait sur tout le monde ancien.

Quant à la réalité de peuples teucriens, achéens, pélasges, danaens, cités dans Homère, elle est attestée par les inscriptions égyptiennes de la 19e dynastie. Dans cette dynastie sont compris Ramsès II (Sésostris), Mérenphtah, Ramsès III. L'avènement de ce dernier est de l'année 1312. La guerre de ces peuples contre l'Égypte est figurée sur le pylône de Médinet-abou.

D'un autre côté, la tradition homérique, en parlant des Phéniciens, leur donne toujours pour capitale Sidon, qui fut détruite en 1209 par les Pélasges ou Philistins des îles, race âryenne. La 20e dynastie égyptienne fut composée de princes fainéants qui laissèrent l'Égypte s'effacer durant plusieurs siècles.

Si l'on rapproche ces faits, que je me contente d'indiquer, on en conclura qu'au quatorzième et au treizième siècle deux puissances se trouvaient en face l'une de l'autre; la puissance assyrienne qui, directement ou par ses alliés, s'étendait sur toute l'Asie occidentale, et la confédération des peuples méditerranéens agissant par mer. Le conflit ne pouvait manquer de se produire entre ces deux races,

dont l'une était sémitique, l'autre âryenne. La destruction par le feu de la citadelle d'Hissarlik, étant de cette époque, coïncide avec un mouvement général d'expansion des peuples âryens ; sa date, comprise entre la fin de Ramsès III et la ruine de Sidon, s'accorde avec le caractère des antiquités trouvées en Troade et à Mycènes.

On ne peut guère soupçonner les anciens Grecs de s'être trompés pendant plus de mille ans en admettant qu'une vieille citadelle d'Ilion avait existé sur cette colline, où était une ville du même nom. Les fouilles ont démontré que cette citadelle avait existé en effet, qu'elle avait été incendiée. Les documents fournis par l'Assyrie et par l'Égypte placent au treizième siècle cet incendie. On peut donc penser, avec plusieurs savants de l'antiquité, que Priam (si tel fut son nom) était, quoique âryen, un satrape ou un allié du roi d'Assyrie, qui en effet envoya à son secours Memnon, le coushite, et que la prise de Troie fut pour les Achéens et leurs confédérés l'occupation du poste le plus occidental et le plus redoutable de l'empire sémitique.

Il est probable que la poésie s'empara aussitôt de cet événement national, que des chants épiques furent entendus dans les réunions d'hommes et que la réalité ne tarda pas à devenir légende. Rien de moins civilisé que les Troyens au temps de la citadelle incendiée : maisons faites de boue, de pierres brutes et de branchages ; poterie grossièrement pétrie avec les doigts ; point de chaux, point de peintures. Ces hommes vivaient sur les restes de leurs repas, où l'on trouve beaucoup de mollusques, quelques os d'animaux sauvages et de pourceaux. On a aussi trouvé de l'orge carbonisée, des marmites avec des restes d'aliments, des vases troués pour le fromage. Les Iliens paraissent avoir ignoré l'usage des lampes. On filait beaucoup

dans la citadelle et l'on y adorait des idoles. Mais, à mesure que la prise de Troie s'éloigna dans le passé, les choses d'Asie, *res Asiæ*, prirent un aspect plus grandiose; les chefs furent des héros; on rechercha leurs généalogies et l'on prétendit qu'ils descendaient des dieux.

La transformation de la réalité en légende ne demanda peut-être pas beaucoup d'années, parce que les hymnes chantés dans les sanctuaires y avaient accoutumé les esprits. Les phénomènes naturels avaient donné lieu, dans toute la race âryenne, à la conception de divinités nombreuses en relation perpétuelle avec les hommes. Quand on fut en voie d'idéaliser des chefs guerriers probablement très barbares, on n'eut aucune peine à les mettre en conversation avec des divinités fort humaines et à les confondre avec elles. Cette confusion n'est pas une hypothèse; citons des exemples. Le chef des Achéens, nommé Agamemnon, avait pour femme Clytemnestre; son frère Ménélas avait pour femme Hélène; jusque-là rien que d'humain. Mais Hélène et Clytemnestre, qui étaient sœurs, avaient deux frères, Castor et Pollux, deux étoiles. Tous quatre étaient nés d'un même œuf enfanté par Léda; et cet œuf avait pour père un Cygne qui était Jupiter. Nous connaissons ce Jupiter (Div), ce cygne (Hansa), cet œuf du monde et tout ce mythe, commun à la race âryenne et antérieur au Vêda. — Achille a-t-il même été un homme? C'est le fils d'une Néréïde, Thétis, qui est une brume, ἠερίη, un brouillard sur la mer, ὀμίχλη; il fut instruit par un centaure (gandharva); il a deux chevaux, le Tacheté et le Jaune, nés du Vent de l'ouest et d'une Tempête, ἁρπυίη, aux pieds blancs, qui paissait sur la prairie d'Océan. Son premier lieutenant est fils du fleuve Sperchios, le second est fils d'Hermès. Douze Troyens se tuent en le fuyant;

douze autres sont immolés par lui. Un personnage du nom d'Astéropée lutte contre lui ; arrivé depuis onze jours, il est tué le douzième. Lycaon absent revient et est tué par Achille le douzième jour. Achille traîne Hector pendant douze jours. Lui-même pourtant ne peut s'emparer de la citadelle ; il est tué par une blessure au talon ; c'est son fils Néoptolémos qui vient mettre le feu à la ville, amené par la déesse Athênê, qui est l'Aurore. Quant au cheval de bois, nous le connaissons ; c'est le bûcher du saint-sacrifice. Je ne sais donc pas s'il y a rien d'humain dans les exploits et dans la personne d'Achille ; son nom même peut signifier l'enfant du brouillard, ἄχλυς, ou du couchant. Si cela est, Achille est un être idéal emprunté à la mythologie du Soleil, et la Troie d'Homère est à la fois l'Ilion d'Hissarlik et la citadelle des cieux. Et la question est résolue.

Quand on considère ce qui s'est passé dans l'autre branche littéraire de la race âryenne : comment des personnages qui dans le Vêda sont des mythes, sont devenus héros dans l'épopée ; comment cette métamorphose s'est opérée à la suite du prétendu rapt de Sitâ et de la conquête de Ceylan, on est en droit de penser qu'il en a été de même chez les Grecs. Si nous possédions leurs hymnes, nous y trouverions probablement les prototypes de plus d'un héros de leurs épopées.

Les fouilles exécutées en Troade et ailleurs ont le mérite de nous faire distinguer la réalité de la fable dans les chants épiques de la Grèce. Or rien de plus exact en général que la topographie dans l'Iliade ; les détails en sont d'une précision extrême. On ne saurait attribuer cette exactitude aux critiques anciens, qui n'ont fait qu'élaguer et coordonner les éléments des épopées. Homère, s'il a existé, et s'il a vécu au neuvième siècle ou même plus tôt,

n'avait pas vu Ilion, qui depuis deux ou trois cents ans était enseveli sous plusieurs mètres de débris. Il faut donc penser que l'exactitude de l'Iliade est due à ce que ses éléments réels remontent à une époque qui touchait aux événements : la partie descriptive est restée la même; la légende seule s'est formée avec le temps. Ces conclusions deviennent encore plus évidentes, quand on compare la sincérité descriptive de l'Iliade aux fantaisies géographiques de l'Odyssée.

### DES προοίμια APPELÉS « HYMNES HOMÉRIQUES »

Quoique les chants isolés publiés ordinairement après l'Iliade et l'Odyssée portent le nom d'hymnes, ils n'ont presque rien de commun avec les hymnes religieux dont traite la première section de ce livre. Ce sont des compositions d'un autre âge, d'une autre nature, d'une langue plus faite, et qui portent tous les caractères de la poésie épique. On ne connaît ni les auteurs ni les dates précises de ces chants, dont plusieurs peuvent bien appartenir à la poésie alexandrine, mais dont la plupart semblent remonter aux siècles de l'Odyssée et même de l'Iliade.

1. A Apollon. — L'auteur de ce premier chant était ionien; il avait des connaissances géographiques plus étendues que celles qu'on trouve dans l'Iliade; il était d'un temps où le culte d'Apollon avait pris en Grèce une importance qu'il ne paraît pas avoir eue même à l'époque de l'Odyssée; enfin c'est un poète descriptif plus que ne l'étaient l'auteur de l'Iliade ou ceux dont les anciens chants ont servi à composer cette épopée.

L'hymne à Apollon se compose de deux fragments qui n'ont entre eux aucun rapport et qui sont réunis par une transition de fantaisie sur le thème usé de la cécité d'Homère. Le premier fragment, en l'honneur d'Apollon Délien, se termine au vers 165 et contient le récit de la naissance du dieu. Le second commence au vers 177 et comprend toute la fin du morceau, dont la longueur totale est de 546 vers. L'énumération des lieux où s'est essayé tour à tour le culte d'Apollon et les descriptions variées qu'elle contient supposent une époque relativement moderne ; il en est de même de l'ensemble du morceau qui, dans de petites proportions, est aussi irréprochable que l'Odyssée et offre des discours et des tableaux faits avec beaucoup d'art, ainsi que des narrations dont les parties sont très habilement disposées ; enfin la supériorité de Jupiter sur Saturne est admise et affirmée sans hésitation au vers 339. Tout, dans ce fragment, indique une époque de l'art déjà avancée, et prouve que, s'il est réellement de la période épique, il appartient à la fin et non pas au commencement. Quoi qu'il en soit, ce premier fragment est d'un vif intérêt par le récit qu'il renferme de l'établissement du culte d'Apollon à Delphes et de ses origines crétoises, et par le tableau tout asiatique, et pour ainsi dire vêdique, du combat de ce dieu contre l'hydre et le serpent Python. On sait que cette lutte est celle du soleil et du nuage, figuré par le serpent Ahi. Le combat est localisé au point même où s'élevait le temple de Delphes, au pied des roches escarpées du Parnasse ; c'est là que le poète conduit les navigateurs crétois débarqués avec le dieu sur le rivage de Crissa et qu'il nous fait assister à la transformation de leur culte transplanté sur le sol de la Grèce.

II. A HERMÈS. — Ce morceau épique ne porte point les caractères de l'antiquité ; non seulement les différents mythes relatifs à Hermès sont confondus et mêlés, mais les situations sont vagues, le lieu de la scène n'est pas nommé ; la composition du récit, qui renferme 580 vers, indique un art abâtardi dont on aperçoit les procédés appris et les formes de convention. L'œuvre entière ressemble à une imitation alexandrine et doit au moins appartenir à une époque postérieure à la période épique, à une période d'érudition. D'un autre côté, si l'enlèvement des vaches d'Apollon est raconté avec esprit, il n'en est pas de même du festin sacré préparé par Hermès et offert aux dieux : il y a dans ce récit des détails qui sentent une époque d'incrédulité et n'ont rien d'analogue aux plaisanteries, même grossières, que l'on trouve çà et là dans les épopées à l'adresse de certains dieux. L'auteur a cherché à réunir dans une seule pièce de vers tous les caractères, toutes les fonctions d'Hermès, celles qu'il eut dans la mythologie primitive, quand il était conducteur des troupeaux du Soleil, c'est-à-dire des nuages, ou qu'il menait chez Hadès les âmes des trépassés, et celles qui lui furent attribuées plus tard de dieu musicien et de patron des commerçants et des voleurs. Le style et la langue de cette composition ont aussi une couleur moderne, soit dans les formes de la phrase, qui rappellent souvent les temps de la décadence, soit dans les mots, dont beaucoup expriment des idées qui n'ont rien d'ancien ni de véritablement épique.

III. A APHRODITE. — Ce chant épique en l'honneur de Vénus Aphrodite comprend 294 vers : c'est une narration parfaite, conduite avec un art irréprochable, où sont combinés dans les proportions les plus justes tous les éléments

qui entrent dans la composition d'une grande épopée : introduction, mise en scène, récits, dialogues, épisodes, portraits ; elle est donc d'une époque où l'art de la composition épique n'avait plus aucun secret. On peut soutenir que ce morceau appartient aux derniers temps de la période épique, antérieurs à l'histoire : cependant toute la seconde moitié, où se trouvent racontées les amours d'Anchise et de Vénus et annoncée la destinée merveilleuse d'Énée et de ses descendants, renferme plusieurs détails qui sentent l'époque alexandrine et même les temps de la domination romaine qui avoisinent Auguste et Virgile. L'explication du nom d'Énée (v. 199), le souvenir habilement rappelé de Tithon et de Ganymède, le mélange, qui n'a rien d'antique, des Silènes, d'Hermès et des nymphes des monts ou dryades, les précautions ethnographiques de Vénus disant qu'elle sait la langue de Phrygie et celle de la Troade et expliquant à Énée comment elle a pu apprendre l'une et l'autre, les ménagements de toute sorte qu'elle croit devoir employer, beaucoup de faits et de vers supposent une érudition qui n'a rien d'homérique et qui nous rapproche de temps beaucoup plus modernes. Du reste les récits, les portraits et le dialogue sont d'une grâce charmante et ne sont pas inférieurs aux plus beaux passages du même genre qu'on puisse trouver dans Virgile.

IV. A DÉMÈTER. — Le chant à Cérès n'est pas liturgique ; il a la couleur épique et entrerait aisément comme épisode dans une épopée. Il est parmi les *proœmia* un de ceux dont l'antiquité est la plus manifeste : pas une pensée, pas un mot, pas une forme de style qui sente l'imitation ou la décadence ; si un alexandrin en eût été l'auteur, ce mor-

ceau eût suffi pour le rendre célèbre. Le mythe de Cérès et Proserpine, où est symbolisée la marche de l'année et de la végétation, s'y trouve combiné avec les phénomènes naturels de la façon la plus naïve et la plus instructive pour nous : c'est pour la mythologie comparée un des fragments les plus précieux que nous ait légués l'antiquité. D'un autre côté, le mythe avait pris, à l'époque où ce chant fut composé, assez d'indépendance pour que les personnages qu'on y fait paraître eussent tous une figure humaine et une expression pleine de sentiment. Dêmêter cherchant Perséphone n'est pas simplement un personnage mystique ; c'est une mère cherchant sa fille, qu'un inconnu lui a ravie, et interrogeant ciel et terre pour découvrir un indice du lieu où elle est. Et quand elle a appris que la permission du roi des dieux l'a livrée entre les mains d'Hadès où la loi fatale de la nécessité la retient, elle use du seul pouvoir qui lui reste : comme déesse des moissons, elle frappe la terre de stérilité, affame les dieux, et obtient enfin que, sous la condition de la loi du monde, sa fille lui soit rendue ; le récit de ce retour et de l'entrevue de la mère et de la fille égale, comme morceau épique, les plus beaux passages de l'Iliade et de l'Odyssée.

On peut rapprocher utilement ce beau morceau de poésie du chant I en l'honneur d'*Apollon pythien*. L'un et l'autre contiennent le récit de l'établissement d'un des grands cultes de la Grèce centrale, celui de Delphes et celui d'Éleusis ; tous deux réunissent dans une même mesure le mythe accompagné de son explication naturelle et la personnalité humaine des dieux. Ceux-ci sont parvenus, dans leurs formes plastiques, au même degré de perfection. L'art de la composition est égal de part et d'autre, plus simple et aussi plus grandiose que celui des frag-

ments II et III. On ne peut pas dire si ces deux morceaux sont de la même main ; mais ils paraissent bien appartenir à la même époque, laquelle ne saurait être éloignée de celle de l'Odyssée. Ils se rapportent, du reste, à deux pays assez voisins l'un de l'autre, et qui de très bonne heure, soit par terre soit par le golfe et l'isthme de Corinthe, ont été en relation continuelle.

L'hymne à Dêmêter fut découvert au siècle dernier par Ruhnken : il nous est parvenu dans un état de mutilation regrettable ; le plus beau passage est le plus mutilé. Tel qu'il est, il renferme 495 vers. Ceux dont il nous reste à parler sont loin d'égaler en étendue les quatre premiers.

V et IX. — Ces deux fragments sont deux petits tableaux représentant la déesse Aphrodite.

VI, XXV et XXVI. A Dionysos. — La littérature a moins que la mythologie à revendiquer les deux premiers fragments, dont l'un offre pourtant une description animée des effets tumultueux du vin et de la puissance de son dieu Bacchus. L'un et l'autre peuvent être considérés comme antiques et ont même une apparence plus archaïque que les fragments en l'honneur de Dêmêter et d'Apollon pythien. Le symbole et la réalité, c'est-à-dire la figure divine et le vin, s'y trouvent mêlés de telle sorte que l'un sert d'explication à l'autre : or c'est là précisément ce qui caractérise la poésie primitive, telle que le Véda nous la fait connaître. Le troisième morceau est moderne, quoique fort mutilé.

VII. A Arès. — Le fragment en l'honneur de Mars est une espèce de litanie d'un caractère alexandrin, qui per-

mettrait de le rapprocher des poésies *orphiques*. Il n'a aucune valeur littéraire.

XXX, XXXI, XXXII. — On peut en dire autant de trois morceaux adressés à la Terre mère de tous, à Hélios et à Sélêné, si ce n'est que ce sont des portraits d'un style archaïque et d'une authenticité plus que douteuse.

XVIII. — Parmi les autres fragments rangés sous le nom d'Homère, un seul a quelque importance, celui qui est adressé à Pan. Pour l'auteur de ces vers, Pan est la personnification des chevriers des montagnes; c'est le fils velu d'Hermès, ayant des pieds de chèvre et la tête armée de deux cornes, symboles du troupeau lui-même. Les dix-huit premiers vers présentent une peinture animée de la vie du chevrier; les vingt derniers racontent la naissance de Pan dans cette partie de l'Arcadie nommée le *téménos* du Cyllène, pâturage alpestre qui nourrit encore de riches troupeaux. Le fragment tout entier, composé seulement de 47 vers, porte tous les caractères de la période homérique, si ce n'est qu'on y rencontre le nom de la nymphe Echo, qui n'est ni dans les deux grandes épopées, ni dans Hésiode, et qu'on y donne du nom de Pan une interprétation étymologique d'un caractère moderne.

## HÉSIODE

Le bassin central de la Grèce, compris entre la mer d'Eubée et les sources du Céphise béotien, offre un ensemble géographique que ne présente aucune autre partie du monde grec. Il s'allonge de l'est à l'ouest, borné par

les montagnes qui suivent le bord du canal eubéen et par la chaîne dont les principaux sommets portent les noms de Cithæron, d'Hélicon, de Parnasse ; l'Œta s'élève à son extrémité occidentale et réunit les deux chaînes. Les eaux qui s'écoulent de tous ces monts se rassemblent dans le grand bassin du lac Copaïs, qui par des conduits souterrains en verse une partie dans le lac Hylica et dans la mer. Le pays rocailleux d'Haliarte distingue, mais ne sépare pas ce bassin de la plaine de Thèbes, dont les eaux vont elles-mêmes au lac Hylica. Pour aller de cette plaine à la mer d'Eubée, on franchit le col assez élevé du Mycalesse et l'on débouche sur Chalcis. Toute cette vallée est un pays de labour, célèbre par sa terre noire et fertile, produisant plus que ce qui lui est nécessaire et exportant son superflu par la petite navigation de l'Euripe, qui le rattache à toute l'Eubée et à la Thessalie. Il n'est, du reste, séparé de cette dernière que par un passage facile qui mène aux Thermopyles ; par cette ouverture et par-dessus les monts Cnémis et Cyrtone, les vents du nord viennent frapper de face toute les pentes septentrionales de la grande chaîne ; en été, l'air chaud et les vapeurs de la vallée montent le long de ces montagnes et y entretiennent une sorte de tiédeur humide aussi favorable à la végétation que fatigante pour l'homme. Mais on y trouve aussi des vallons pleins de fraîcheur et des sources entourées de verdure où les anciens peuples grecs ont fixé le culte des Muses : là sont Aganippe, Hippocrène, le Permesse, noms célèbres que la poésie moderne a adoptés.

Cette longue vallée béotienne a eu ses légendes et ses héros ; elle a beaucoup fourni à la poésie dramatique ; elle a donné le jour à toute une famille d'aèdes dont les œuvres, longtemps conservées chez les Grecs, se sont

réunies sous le nom, réel ou symbolique, d'Hésiode, Ἡσίοδος. Parmi ces œuvres, les unes ont les mêmes caractères épiques que les poésies homériques et exposent les faits avec une impersonnalité comparable à celle de l'Iliade : tel est le morceau connu sous le nom de Bouclier d'Hercule ; les autres portent en quelque sorte le nom de leur auteur et nous font connaître quelque chose de ses sentiments et de sa vie. Enfin la plupart d'entre elles sont tout à fait perdues ou ne nous sont connues que par de très courts fragments. Hésiode est donc l'Homère de la vallée béotienne, et les œuvres qu'on lui attribue appartiennent vraisemblablement à des époques très éloignées les unes des autres.

### LE BOUCLIER D'HERCULE (ἄσπις Ἡρακλέους)

Si l'on n'envisage que le sujet et la manière archaïque dont il est traité, la pièce de 480 vers connue sous ce nom est le plus ancien des trois poèmes hésiodéens. Le mythe d'Héraclès et Cycnos est peut-être celui des travaux d'Hercule dont la couleur est la plus asiatique : le Véda nous en a donné le sens et l'expose lui-même un grand nombre de fois, avec une poésie dont plusieurs traits se retrouvent dans le fragment du poète grec. Héraclès est un personnage solaire, identique ou fort analogue à Indra ; Cycnos, dont le nom n'a de commun avec celui du cygne que les lettres qui le composent, c'est Çushna, lequel représente la force qui retient l'eau dans le nuage et produit la sécheresse et la stérilité ; la lutte d'Héraclès et de Cycnos, c'est la lutte du Soleil contre cette force, dont la défaite a pour résultat de précipiter la pluie.

Amphitryon étant en guerre, Zeus a commerce avec sa

femme Alcmène, qui met au monde deux fils, l'un brave et l'autre lâche : c'est Héraclès, fils de Zeus, et Iphiclès, fils d'Amphitryon. Cycnos, fils d'Arès (Mars), monté sur un char avec son père, soulevait la poussière et infestait les bois sacrés d'Apollon. Apollon lance contre lui Héraclès, accompagné de son fidèle écuyer Iolaos. Le char est traîné par le cheval immortel Arion (sanscrit *arwan*) ; Héraclès a pour armure un bouclier divin, ouvrage d'Héphæstos (Vulcain), qui le doit rendre invincible. La rencontre des deux rivaux a lieu au fort de l'été :

« Quand la cigale sonore aux ailes noires, posée sur un rameau
[vert
Commence à chanter aux hommes la saison brûlante, la cigale
[qui
Boit et mange la féconde rosée, et qui dès l'aurore et tout le
Jour fait entendre sa voix durant les plus fortes chaleurs, lorsque
Sirius dessèche la peau des hommes. »

Athêné assiste au combat et avertit les héros de ce qu'ils ont à faire.

« Alors le fils de Zeus, Iolaos, gourmande violemment ses che-
[vaux;
A sa voix ils emportent précipitamment le char rapide et
Soulèvent la poussière de la plaine. Car la déesse
A la face de chouette, Athêné, les avait remplis d'ardeur en
Secouant son égide; le terre gémissait sous eux. Les
Rivaux aussi s'avancèrent pareils au feu et à l'ouragan.
Les chevaux en s'abordant poussèrent les uns aux autres des
Hennissements aigus dont le son se brisait alentour. »

Les ennemis se provoquent, mettent pied à terre, se jettent l'un sur l'autre comme des rochers qui roulent du haut des montagnes.La lance de Cycnos ne peut percer le bouclier d'airain ; mais celle d'Héraclès atteint Cycnos

à la gorge et le jette à terre privé de vie. Le combat s'engage entre Héraclès et Arès ; vainement Athéné veut arrêter le dieu de la guerre par ses conseils ; Arès se précipite contre le fils de Zeus avec sa lance, qu'Athéné détourne, puis avec son glaive. Mais pendant qu'il frappe, Héraclès lui perce la cuisse et le renverse à côté de son fils. La dépouille de Cycnos échut à Céyx, roi d'Iolcos.

Le récit que je viens d'analyser a la couleur épique au plus haut degré et ne sent point la décadence. On lui a donné le titre qu'il porte, parce qu'il renferme une description détaillée des figures en relief faites par Vulcain sur le bouclier d'Héraclès. On a rapproché avec raison ce passage de la description du bouclier d'Achille dans l'Iliade ; mais on aurait tort de conclure de cette comparaison que l'un des deux morceaux soit imité de l'autre. On doit réfléchir qu'Achille n'est lui-même, en dehors de la tradition troyenne, qu'un personnage mythologique ayant la même origine qu'Héraclès ; que le bouclier de ces deux héros n'est autre chose que le disque du soleil, dans la lumière duquel apparaissent toutes les formes de la vie et de l'activité humaine ; et qu'ainsi ce mythe est de beaucoup antérieur aux deux descriptions épiques que l'antiquité nous a laissées. Du reste la description du bouclier d'Hercule, placée en manière d'épisode dans un récit dont elle occupe une grande partie, prouve que le morceau tout entier n'est qu'un fragment d'un poëme beaucoup plus étendu dont nous ne connaissons peut-être pas même le nom. La ressemblance du récit avec plusieurs hymnes du Véda et l'identité des noms de Çushna et de Cycnos prouvent que cette légende, venue d'Asie avec les migrations âryennes, avait existé dans les chants sacrés de la Grèce avant d'être traitée par la poésie épique.

### LA THÉOGONIE

L'auteur de la Théogonie vivait au temps des aèdes ; il distingue même les *aèdes* des *citharistes*, c'est-à-dire les poètes des musiciens, et il attribue aux premiers le don de calmer les chagrins « en célébrant les actions illustres des hommes d'autrefois ». Jupiter est déclaré sans hésitation le plus fort des dieux. Les rois ne sont plus les maîtres absolus des peuples, irresponsables et dévorant leurs sujets : ils en sont les protecteurs, leur rendent la justice en public, ἀγορῆφι, et, quand ils se révoltent, les répriment non par la force mais par de douces paroles. Le poème de la Théogonie est donc plus voisin de l'Odyssée que de l'Iliade. Si les trente premiers vers sont authentiques, l'auteur vivait sur les coteaux des monts de Béotie au milieu des bergers, auxquels il tentait par ses vers d'enseigner leur religion et de donner quelque politesse. Du reste, il ne regarde jamais la plaine ; ses tableaux, ses récits, les légendes qu'il raconte appartiennent presque toujours à la montagne : tel est le célèbre morceau où il décrit le combat des Titans et des Dieux, les uns se tenant sur l'Othrys, les autres sur l'Olympe ; telles sont encore les descriptions du Styx, fleuve d'Arcadie, de Typhon, image des volcans, et ce qui est dit en plusieurs endroits du Cithæron, de l'Hélicon, du Parnasse, de l'Œta, du Pinde, de l'Olympe, des sources qui en découlent, des bois et des pâturages qui les recouvrent, des déités qui les habitent. Il est évident que le poète a pour horizon ces montagnes et qu'il habite les pentes de la chaîne méridionale des monts béotiens. La Théogonie est donc le poème des montagnes.

Là séjournent les Muses : le poète est en relations avec elles, il met son œuvre sous leur invocation. Les Muses habitent le ciel; revêtues d'un corps glorieux, ces filles de Zeus et de Mnémosyne viennent se baigner dans le Permesse et l'Hippocrène; elles savent tout ; la nuit elles chantent des hymnes en l'honneur de Jupiter, de Héré, d'Athêné, d'Apollon, d'Artémis, de Poseidôn; par leur chant elles réjouissent l'Olympe, disant les temps et les destinées, les intelligences, les actions des héros et des hommes; elles exécutent des danses, calment les chagrins et la tristesse, inspirent les bons rois et les aèdes.

Hésiode a tenté de systématiser les traditions religieuses de son temps : il a recueilli d'abord celles de la Béotie au milieu desquelles il vivait; puis il est allé en apprendre ou en éclaircir d'autres dans les pays grecs où elles étaient en vigueur. L'auteur de la Théogonie a certainement vu plus d'une montagne célèbre de la Grèce et des pays du nord; il a été dans le Péloponèse, comme le prouve la peinture qu'il a faite du Styx d'Arcadie. J'ai vu cette source qui des monts neigeux de Nônacris tombe en une longue cascade au fond d'une gorge stérile, formant un ruban d'eau qui coule toujours, s'évapore dans sa chute et, n'arrivant pas jusqu'à terre, flotte dans les airs sans troubler le silence de la solitude; j'ai vu le ruisseau blanchâtre et méphitique qui coule au fond de la vallée, et le rivage où il se jette à la mer, dans les eaux de laquelle il s'enfonce sans s'y mêler. Voici ce qu'en dit Hésiode :

« Là, demeure une déesse en horreur aux Immortels, la redoutable Styx, fille aînée du mouvant Océan. Loin des dieux, elle habite une demeure éclatante que surmontent d'immenses rochers et que soutiennent dans le haut des airs mille colonnes d'argent... Une eau froide découle d'une roche éclairée du so-

leil et très haute. L'onde sacrée de cette source océanienne se perd en grande partie dans la nuit sous la terre; la dixième partie s'évanouit; les neuf autres roulent en flots argentés sur le sol et sur le dos immense de la mer. Quant à elle, elle s'épanche dans la solitude des rochers. » (*Théog.*, 775.)

Nulle part, dans l'antiquité grecque on ne trouvera une description locale plus complète et plus juste. La tradition relative à Styx appartient à toute la race âryenne; mais chaque peuple l'a localisée, les Indiens dans le Gange, fleuve céleste, terrestre et infernal, les Médo-Perses dans la source sainte d'Ardouisoura, les Grecs dans celle de Styx; une description précise de chacune d'elles ne peut être donnée que par un poète qui l'a vue. Nous nous contentons de cet exemple.

Le système théogonique tenté par Hésiode s'écarte de la tradition commune de la Gréco-Asie en beaucoup de points, mais surtout en ce qu'il fait d'Ouranos un fils de la Terre, plaçant ainsi à l'origine des choses un principe féminin. Car le Chaos n'est pas un dieu, mais la matière dépourvue de forme, non plus que l'Erèbe et la Nuit, l'Éther, le Jour, Érôs et les Tartares, qui ne sont en quelque sorte que les conditions mêmes de la possibilité des choses. Ouranos, fils de la Terre, est mis au même degré que Pontos (la Mer), ce qui est inadmissible dans la mythologie grecque. Puis viennent les six Titans et les six Titanides, enfants du Ciel et de la Terre, les trois Cyclopes et les trois Hécatonchires. L'auteur raconte la conjuration du titan Kronos contre son père, la mutilation d'Ouranos, la naissance des Érinnyes, des Géants, des Mélies et d'Aphrodite avec Érôs et Himéros. Vient ensuite une longue énumération d'êtres abstraits et de personnages mythologiques, tels que les

Parques ou Mœres, les Phorcydes, les Néréides, les Harpyes, les chevaux primitifs Chrysaor et Pégase, Typhon, Cerbère, l'Hydre, la Chimère, le Sphinx. Le poète raconte les enfants de Téthys et d'Océan, de Rhéa et de Kronos, d'Iapet et de Clymène, la dispute de Zeus et de Prométhée, le rapt du feu, la formation de la femme, le grand combat des Titans et des Dieux et la victoire de Jupiter. Après quelques récits et quelques descriptions, parmi lesquelles on remarque celle de Styx, l'auteur énumère les sept épouses de Zeus et les enfants qu'il a eus d'elles, et, sans s'attacher à un ordre bien rigoureux, il expose la naissance d'un assez grand nombre d'autres divinités, de personnages mythologiques et de héros. Le poème contient en tout 1022 vers. L'ordre suivi par l'auteur est assez régulier, puisqu'il passe successivement en revue les générations primordiales des dieux titaniques, celles qui répondent au règne de Kronos, et enfin les divinités olympiennes venues les dernières.

Ces longues énumérations sont en général dépourvues de poésie, si l'on en excepte quelques mots heureux et la forme du vers épique. Mais çà et là on rencontre des tableaux, des descriptions et des récits qui ont une couleur éminemment poétique. On peut citer, par exemple, les récits du *rapt du feu*, de la *création de la femme*, le *combat des Titans et des Dieux*, la description de la *chute du Styx*, celle du *combat de Typhoée et de Jupiter*. Le poème, pris dans son ensemble, est complet; il n'omet aucune divinité de quelque importance, et il a servi de point de départ à tous les travaux anciens ou modernes concernant la mythologie grecque. Seulement on conçoit qu'un poète de plus de génie eût pu varier son œuvre en intercalant dans cette liste un peu froide des tableaux et des récits en plus grand

nombre. Mais nous le jugeons tel qu'il a été et non tel qu'il eût pu être s'il avait égalé l'auteur de l'Odyssée. Le jugement de Quintilien reste vrai (Livre X, ch. 1), quoiqu'il s'applique mieux à l'auteur des *Œuvres et Jours* qu'à celui de la *Théogonie*.

### ŒUVRES ET JOURS (Ἔργα καὶ Ἡμέραι).

La personnalité de l'auteur se marque fortement dans le poème des *Œuvres et Jours*. Non seulement il parle de lui-même, de son père, de son frère, du lieu qu'il habite; mais ses sentiments, ses jugements personnels sur les hommes et sur les choses remplissent ce petit poème de 828 vers. Le poète habitait Ascra, sur les coteaux de l'Hélicon, au-dessus de la plaine d'Haliarte, en vue et à deux lieues environ du lac Copaïs. Ce pays n'est pas aussi désagréable que le dit le poète au vers 640: les saisons intermédiaires y sont charmantes, comme dans presque toute la Grèce; mais l'été y est brûlant et fiévreux à cause des émanations lacustres de la plaine, et l'hiver y est rude parce que toute cette face des monts de Béotie est battue par les vents de la Thrace :

V. 504. « Redoute le mois lénæon, mauvais jours qui font tort aux vaches, et les glaces qui s'étendent sur le sol au souffle de Borée, quand ce vent de la Thrace nourricière des chevaux souffle sur la vaste mer et la soulève : la terre et la forêt mugissent. Les chênes à la haute chevelure et les épais sapins sont jetés sur la terre féconde, quand Borée tombe sur les forêts de la montagne. Les bois immenses résonnent. Les bêtes fauves frissonnent et rentrent la queue sous leur ventre, celles mêmes dont la peau est garnie d'une fourrure; car le vent la pénètre aussi malgré son épaisseur; il traverse la peau du bœuf, qui ne

le protège plus; il traverse celle de la chèvre au long poil; les moutons seuls, avec leur épaisse toison, résistent au souffle de Borée. Mais il courbe le vieillard. »

Nous citons ce passage, que quelques-uns regardent à tort comme interpolé, parce qu'il donne une idée de la poésie des Œuvres et Jours et du milieu habité par l'auteur. D'après le poème, le père de l'auteur était venu d'Éolide pour chercher fortune et s'était fixé dans le pays d'Ascra, où il avait eu deux fils, Persès et l'auteur du poème. Il semble que celui-ci ait eu à souffrir des prétentions injustes et des intrigues de son aîné, auquel il adresse son œuvre. Quant à lui, c'est un homme sage, un homme sédentaire, plein d'expérience, n'ayant jamais voyagé, du moins sur mer, que pour aller d'Aulis en Eubée, où le roi de Chalcis, Amphidamas, avait ouvert un concours de poésie. L'auteur gagna le prix, qui était un trépied (v. 655). Ces faits semblent nous éloigner non seulement de l'Iliade, mais même de l'Odyssée et placer la composition des Œuvres et Jours dans un temps plus moderne, qui toutefois est encore celui des aèdes (v. 26) et de la puissance des rois féodaux (v. 39).

On trouverait difficilement, parmi les ouvrages de cette période, deux poèmes différant entre eux aussi profondément que les Œuvres et Jours et la Théogonie: sujets sans aucun rapport, tirades poétiques sans analogie, manières de penser tout opposées : car la Théogonie a le caractère d'une œuvre impersonnelle, comme l'Iliade; l'autre poème porte partout la marque de son auteur. Les Œuvres et Jours sont le poème de la plaine : les 380 premiers vers sont le développement de cette idée morale, qu'il faut vivre selon la justice pour être en paix avec les hommes, pour n'avoir pas besoin d'eux et pour s'enrichir

soi-même; ce précepte est démontré de plusieurs façons, d'abord par une sorte de théorie, puis par la fable de Pandore, par celle des quatre âges de l'humanité et par le court apologue de l'autour et du rossignol. La seconde partie du poème traite du labour considéré comme le véritable moyen de s'enrichir ou du moins de se mettre à l'abri du besoin: les travaux de la ferme, la saison convenable pour chacun d'eux, avec quelques mots seulement sur la taille de la vigne, voilà ce qui remplit cette partie du poème. L'auteur, après s'être excusé de n'être pas navigateur, croit devoir donner les préceptes les plus utiles sur la navigation, considérée par lui comme un moyen d'exporter les produits des campagnes. Toute la fin du poème est remplie par des préceptes relatifs au mariage, aux relations de société, à la conduite de l'homme envers les dieux, à la pudeur et aux vertus propres à certains jours de l'année ou de la lunaison. Dans toutes ses parties le poème est rempli de recommandations et d'adages s'adressant surtout aux habitants des hameaux et des petites villes de Béotie, et plus particulièrement à Persès, dont le nom peut n'être que l'emblème de ceux pour lesquels le poète a chanté.

Il y a infiniment peu de poésie dans les Œuvres et Jours : il semble difficile que le même homme ait composé ce poème et celui de la Théogonie. La présence dans l'un et l'autre de la fable de Pandore ne prouve rien à cet égard, puisque ce mythe est de beaucoup antérieur à la période des aèdes, qu'il était nécessairement à sa place dans une histoire divine et que la haine singulière de l'auteur des Œuvres et Jours pour les femmes le conduisait naturellement à le développer. Quoique l'art de la composition soit assez médiocre dans la Théogonie, il est

de beaucoup supérieur à celui des Œuvres et Jours, qui pourtant paraissent une œuvre de vieillesse. Ce vieillard est morose ; il se plaint de tout, de son pays, des rois qui se laissent gagner par des présents, des hommes et de leurs réunions, des femmes surtout et de son frère. Ces plaintes sont exprimées sans poésie et nous jettent dans cette réalité mesquine que peut présenter la vie des champs, quand rien d'idéal ne la relève et quand les nécessités de chaque jour et la crainte des jours à venir courbent l'homme sur ses sillons. Il y a du moins de l'élan et de la grandeur dans le second tiers de la Théogonie ; on sent en la lisant qu'il a pu y avoir en Béotie une sorte d'école de poètes vraiment épiques, de véritables générations d'aèdes. Au reste, une partie de l'antiquité, les Béotiens eux-mêmes, n'attribuaient à Hésiode que les Œuvres et Jours et lui refusaient la Théogonie.

Si nous avions à fixer les dates relatives des trois poèmes béotiens que nous avons examinés, nous placerions d'abord le Bouclier d'Hercule, du moins dans ses parties les plus anciennes et les plus authentiques, ensuite la Théogonie, dont nous retrancherions peut-être le préambule ou quelques-uns des vers qu'il contient, et enfin le poème des Œuvres et Jours, n'attribuant à Hésiode que ce dernier. Quant aux dates relatives des trois poèmes d'une part, de l'Iliade et de l'Odyssée de l'autre, il paraît évident qu'ils sont postérieurs à tous les chants dont l'Iliade a été composée ; mais il est presque impossible de dire si l'Odyssée leur est ou non postérieure. Ce qui est dit des héros de la guerre de Troie dans les vers hésiodéens indique que leurs auteurs vivaient longtemps après l'expédition des Atrides; mais l'Odyssée est aussi très postérieure à la guerre de Troie. De plus, le développe-

ment béotien de la poésie épique a pu ne pas coïncider avec celui des épopées ioniennes : les relations de la Béotie avec la mer se réduisent à peu de chose, comme on le voit dans les Œuvres et Jours; les laboureurs et les bergers béotiens n'ont guère d'issue que vers le nord-ouest de leur vallée, c'est-à-dire du côté de la Thessalie; de plus, l'Eubée leur ferme l'aspect de la mer et fait d'eux une population continentale et isolée. Au contraire, les peuples ioniens ont, dès l'origine, été des peuples navigateurs, parce que, habitants des îles et des rivages, ils étaient en relation continuelle avec la mer, où les poussait d'ailleurs la stérilité de leur pays. En contact de bonne heure avec des peuples divers et, par les caravanes, avec ceux de l'Asie qui les surpassaient de beaucoup en civilisation, les Ioniens purent parvenir à l'art parfait qui brille dans l'Odyssée lorsque les Éoliens de Béotie ne faisaient encore que bégayer. Ainsi l'infériorité des poésies béotiennes ne prouve pas leur antiquité, tandis que quelques détails sur la société du temps indiquent au contraire que leur date est relativement plus récente que celle de l'Odyssée même.

## FRAGMENTS

Quand on traite des chants épiques de la Grèce, il ne faut pas chercher la date probable des poètes, puisque l'on ne peut même pas prouver que ceux qu'on nomme aient existé. Le nom d'Hésiode prend un caractère de plus en plus emblématique, quand on cherche à l'entourer de plus de lumière. La poésie béotienne avait produit un grand nombre d'ouvrages, que l'on attribuait tous éga-

lement à Hésiode, comme on mettait le nom d'Homère en tête de toutes les épopées ioniennes. Cependant, par les fragments qui nous restent, on est conduit à reporter ces épopées béotiennes plus ou moins loin dans le passé, à les séparer par des intervalles de temps considérables et par conséquent à les attribuer à des auteurs différents. Le corps d'Hésiode se trouve ainsi démembré comme celui d'Homère : on ne sait plus à quels poèmes ces noms fameux doivent demeurer attachés, ni même si des hommes réels ont jamais porté ces noms.

Voici les titres des principaux poèmes béotiens : l'*Astronomie*, *Ægimios*, *Epithalame de Pélée et de Thétis*, *Descente de Thésée et de Pirithoos aux enfers*, *Mariage de Céyx*, le *Catalogue* ou les *Eées*, la *Mélampodie*, les *Institutions de Chiron*, l'*Ornithomancie*, etc. — Il nous reste quelques fragments de l'Αἰγίμιος, poème en deux chants sur un héros de ce nom et où était racontée l'aventure d'Io. L'Ægimios était aussi attribué à un certain Cécrops de Milet, et considéré ainsi par quelques-uns comme faisant partie des épopées ioniennes. — De l'*Astronomie* il nous reste trois hémistiches sur les Pléiades. — Les *Catalogues*, nommés aussi *Eées*, Ἠοῖαι ou *Grandes Eées*, étaient une liste des femmes qui avaient eu commerce avec les dieux, et à chaque nom était attaché un récit épique de ces aventures plus ou moins célèbres. Le nom de cet ouvrage, qui évidemment était dépourvu de tout art de composition, venait de ce que chaque récit commençait par les mots ἢ οἵη, *ou telle que;* cette œuvre n'était qu'une série de petites compositions épiques et ne saurait porter le nom d'épopée ni, à plus forte raison, celui de poème. Il ne reste des Eées que 149 vers que

l'on puisse considérer comme à peu près authentiques; ces vers sont répartis entre 48 citations dont la plus longue n'a que dix vers. Généralement attribués à Hésiode par les auteurs qui les ont cités, ces fragments suffisent au moins pour prouver que les Catalogues appartenaient bien à la poésie béotienne; mais ils n'indiquent rien relativement à l'auteur de l'ouvrage. On peut être surpris, si l'auteur des Œuvres et Jours est réellement Hésiode, que ce poète, ennemi des femmes par système, se soit mis précisément à composer les histoires des femmes les plus célèbres. La date de cette composition paraît aussi assez récente; les fragments qui nous en restent indiquent que la science de la mythologie était très avancée et probablement plus complètement systématisée qu'elle ne l'est dans la Théogonie. On voit du reste, par les titres et la nature des poèmes hésiodéens, que les chantres de Béotie étaient des érudits plus encore que des poètes : la Théogonie et les fragments des autres poèmes nous font connaître plus d'anciennes légendes que l'Iliade et l'Odyssée tout entières. Mais le grand art, l'art de la composition, est durant cette période chez les Grecs de race ionienne. — De la *Mélampodie,* poème en l'honneur de Mélampous d'Argos comprenant au moins trois chants, il ne nous reste que vingt-cinq vers. — Des *Institutions de Chiron* (Χείρωνος ὑποθῆκαι), il ne reste que six vers en quatre fragments. — Enfin on attribuait à Hésiode un *Voyage autour du monde* (Γῆς περίοδος) dont Strabon, Origène, Clément d'Alexandrie et plusieurs scoliastes citent quelques vers. Ce que ces auteurs rapportent de cet ouvrage suppose une date de beaucoup postérieure à la période épique proprement dite et des recherches géographiques difficiles à réaliser dans un temps où la navigation

était encore dans l'enfance [1]. Mais comme l'antiquité de ce Voyage est incontestable, on est naturellement conduit à en placer la rédaction sur la limite ou dans les commencements des temps historiques.

## OBSERVATION GÉNÉRALE

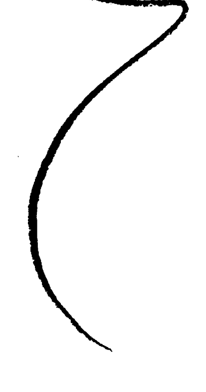
L'étude que nous venons de faire des œuvres et des fragments épiques de la Grèce nous a montré deux grands courants de poésie, de nature et d'aspect très divers. La race ionienne est la race poétique par excellence : là sont les grandes compositions littéraires, là est cette forme de l'*épopée* qui, née de chants détachés et héroïques qui la contenaient en petit, va grandissant dans les écoles homériques et par le travail non interrompu des récitateurs. Trois âges principaux peuvent être distingués dans le long

1. L'auteur des *Catalogues* connaissait :
Les Arabes ; Bélus ;
Les différents peuples de Crète, Minos, Ariadne, Thésée ;
Les origines grecques, Γραϊκοί ;
L'Ossa, le lac Bœbéis, la Thessalie ;
Thamyris ; la construction d'Ilion par les dieux ;
Dodone, l'Hellopie ;
Phthie, les Mirmidons ;
Argos, Orchomène des Minyens ;
Les Argonautes, le Phase, la Libye, etc, ;
L'Égypte, les Danaïdes, Lerne ;
Alcinoos, Arété ;
Les Atrides, Mycènes, etc. ;
Athènes ;
La légende d'Apollon chez Admète ;
Chiron, Jason, Æson ;
Linos, fils d'Uranie ;
Les aèdes et les citharistes ;
Œnomaos.

développement de l'épopée ionienne : *l'âge primitif* qui commence aux événements eux-mêmes; *l'âge des aèdes* ou chantres populaires, qui sont d'abord sans maîtres et ne suivent que leur inspiration, mais qui chantent ensuite de mémoire et commencent, dans les loisirs que leur fait la société féodale, les grandes compositions; *l'âge des poèmes*, qui est aussi celui des rhapsodes et qui s'étend jusque dans le voisinage des temps historiques. L'Iliade appartient au premier âge, non sous la forme où nous la possédons, forme que lui ont donnée les *diascévastes* et que les éditeurs et les critiques ont perfectionnée, mais sous la forme primitive de fragments isolés rattachés entre eux par la continuité des événements. L'Odyssée appartient au second âge ou au commencement du troisième, que remplissent les autres poèmes attribués aux Homérides. Le nom d'Homère résume le second âge et une partie du premier.

L'épopée béotienne est résumée tout entière dans le seul nom d'Hésiode. Elle n'a pas été beaucoup moins féconde que celle des Ioniens; mais tandis que cette dernière était répandue dans les îles et sur plusieurs rivages d'Europe et d'Asie Mineure, l'épopée béotienne était comme concentrée dans la grande vallée de la Grèce, entre l'Eubée et le Parnasse. Ce pays de plaine et de labour est en même temps celui des recherches savantes et de la poésie érudite. La forme ne paraît pas avoir beaucoup préoccupé les poètes béotiens; mais, placés au centre du continent grec, touchant par les Thermopyles à la Thessalie et aux contrées du nord, par le col d'Eleuthères à l'Attique, par celui de Delphes et par l'isthme de Corinthe à tout le Péloponèse, par l'Euripe à Chalcis, point central de navigation, ces poètes ont recueilli des traditions sans nombre et

des légendes d'origine très diverse dont ils ont composé la plupart de leurs poésies. Il faut ajouter que les montagnes béotiennes, où étaient venus s'arrêter et se fixer la tradition et le culte des Muses et d'Apollon Musagète, étaient comme un fil conducteur que l'esprit du nord a toujours suivi pour s'insinuer parmi les races helléniques et pour les pénétrer : c'est un esprit de science et d'érudition plutôt qu'un génie poétique. Les Muses elles-mêmes président plus encore à la science qu'à la poésie, à la danse et à la musique. Et comme la science, dans ces anciens temps, revêtait encore les formes de la poésie, on voit que plusieurs causes se réunissaient pour donner à la poésie béotienne le caractère que nous lui reconnaissons encore aujourd'hui dans les fragments qui nous en restent. Les Grecs anciens cherchaient dans Homère l'enthousiasme et la beauté des formes de l'art, dans Hésiode la réflexion sérieuse, les règles de la vie pratique et la connaissance de leurs traditions héroïques ou sacrées.



# SECTION TROISIÈME

## D'Homère aux guerres médiques.

| ANN. | ÉLÉGIE | IAMBES, ETC. | LYRIQUES | PHILOSOPHES | TRAGÉDIE | COMÉDIE | HISTOIRE |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 714 | Callinos. | | | | | | |
| 675 | Tyrtée. | | | | | | |
| 670 | | Archiloque. | | | | | |
| 660 | | Simonide d'Amorgos. | | | | | |
| 646 | | | Terpandre. | | | | |
| | | | Alcée. | | | | |
| 612 | | | Arion. | | | | |
| | | | Alcman. | | | | |
| | Mimnerme. | | Sapho. | | | | |
| 600 | Solon. | | Erinna. | Thalès. | | | |
| | | | Stesichore. | | | | |
| | | | | Xénophane. | | | |
| 580 | | | | Phérécyde. | Thespis. | Suzarion. | |
| 570 | | | | Anaximandre. | | | Cadmos. |
| 560 | Phocylide. | Esope (?). | | | | | |
| | | | | Pythagore. | | | |
| 550 | | | | Anaximène. | | | |
| 540 | | | Anacréon. | | | | |
| | | Hipponax. | | | | | |
| 530 | | Ananios. | Lycos. | | | | |
| | | | | | Phrynichos | | |
| 520 | | | | | Chérilos. | | |
| | | | | | Pratinas. | | |

La période qui s'étend jusque dans le voisinage de la révolte de l'Ionie, et qui comprend le septième et le sixième siècle avant J.-C., est la plus féconde de l'histoire grecque : elle n'a élevé à leur point de perfection aucun genre littéraire, aucun art; mais elle a préparé le siècle suivant, qui est celui de Périclès. Si l'on excepte l'hymne et l'épopée, genres antérieurs à l'histoire, cette période a donné naissance à tous les autres grands genres et à plusieurs genres secondaires, soit en vers, soit en prose. Le tableau ci-dessus les présente dans leur ordre de succession : la date indiquée pour chaque auteur est celle où il a dû fleurir et être en possession de toute sa force créatrice. On pourrait dresser des tableaux du même genre pour les arts du dessin et pour la musique : on se convaincrait à la première vue que là aussi le génie grec a empreint ces deux siècles de son originalité. C'est la période de préparation dans tous les genres pour les œuvres de l'esprit. L'architecture, par exemple, sort définitivement des vieilles formes hiératiques et primitives qui se voient encore à Syracuse, à Sélinonte, à Corinthe, à Assos : on voit s'élever des temples d'une construction déjà très parfaite, tels que ceux de Diane à Éphèse (600), de Junon à Samos, d'Apollon à Delphes (545), de Jupiter Olympien à Athènes (sous Pisistrate), de Jupiter Hellénien à Égine, de Cybèle à Sardes (505), etc. La plastique, durant le sixième siècle, se développe avec une énergie et une certitude de méthode extraordinaires dans toutes les parties de la Grèce. Dipœnos et Scyllis, Crétois, commencent à tailler le marbre, qui désormais remplace la pierre tendre et le bois des anciens sculpteurs; leurs élèves se retrouvent dans tout le monde grec. Les écoles d'Argos, d'Égine, de Sicyôn produisent des artistes illustres dans l'art de sculpter, de modeler, de ciseler et

de fondre sur métaux. Un sentiment d'admiration paisible pour les formes des dieux et des héros caractérise cette période dans les arts et dans la littérature : la manière dont on les conçoit va s'épurant et s'élevant sans cesse. Les antiques traditions fournissent une matière que les arts et les lettres renouvellent par les formes dont ils les revêtent et par le sentiment moral et philosophique dont ils les animent. Les sujets de l'épopée reviennent tour à tour, mais dans des cadres variés et avec une vie intellectuelle plus avancée dans l'ordre de la civilisation.

L'union étroite qui mêle constamment les lettres à la vie réelle et quotidienne des Grecs, force celui qui étudie les œuvres littéraires à se reporter sans cesse à l'histoire. Il doit se souvenir que la royauté féodale est abolie presque partout dès le commencement du septième siècle, et que, vers la fin du sixième, la constitution démocratique n'a presque nulle part atteint à sa perfection. Cette période de deux siècles est donc un âge de transition et d'enfantement dans le monde politique, aussi bien que dans les lettres et les arts. Il y a des tyrans dans un grand nombre de cités, c'est-à-dire des citoyens qui de la condition privée se sont élevés au pouvoir suprême : parmi eux, les uns appartiennent à d'anciennes familles aristocratiques ou féodales ; les autres sortent des classes populaires. Le nom de tyrans qu'on leur donne n'entraîne souvent aucun blâme : il y a plusieurs tyrans parmi les sages de la Grèce ; quelques-uns réunissent autour d'eux des poètes et des artistes et se font une sorte de cour, où se développe, dans ce qu'elle a de plus élevé, la civilisation hellénique. Mais la tendance demeure aristocratique dans les États doriens et démocratique dans les cités ioniennes ou mêlées. Parmi ces dernières, Athènes n'a pas encore acquis cette

prépondérance qu'elle devra à son commerce et à son rôle dans les guerres médiques : toutefois l'œuvre de Solon fait d'elle un modèle que les autres États ioniens ont sous les yeux, un type qu'ils s'efforcent d'imiter. Un grand mouvement social et politique se produit dans le monde grec tout entier.

Au dehors, du côté de l'Égypte, l'influence du génie grec se faisait puissamment sentir, comme le prouve le règne d'Amasis; des relations commerciales existaient entre la Grèce et ce pays depuis l'invasion du Delta par les Pélasges sous Mérenphtah, c'est-à-dire depuis huit cents ans. Le mouvement des esprits, qui dans le monde hellénique substituait des constitutions aux anciennes royautés, s'étendait de même dans l'Italie du centre : c'est vers la fin de cette période que fut constituée la république aristocratique des Romains. Mais le plus grand mouvement de faits et d'idées avait lieu vers l'Orient, chez des peuples que les Grecs commençaient à apercevoir et avec lesquels ils devaient plus tard entrer en relation d'idées.

De grandes révolutions amenaient sur le trône Cyrus, et plus tard Darius, fils d'Hystaspe, sous qui fut constitué dans son unité l'empire des Perses. Dans l'Inde avait lieu, durant le sixième siècle, la prédication du Bouddha suscitée par des causes agissant depuis longtemps et qui fut immédiatement suivie de missions religieuses envoyées dans toutes les directions : il n'est pas impossible qu'elles aient dès cette époque pénétré dans le monde grec, déjà ouvert à toutes les influences. Quoi qu'il en soit, le mouvement égalitaire suscité dans tout l'Orient par cette réforme morale coïncide avec un développement analogue du génie grec, et cette transformation caractérise, dans la majeure

partie du monde indo-européen, la période dont nous nous occupons.

En Grèce, l'apparition des genres littéraires suit l'ordre des colonnes indiqué par le tableau. Le premier, qui a succédé à l'épopée et qui lui ressemble à beaucoup d'égards, est l'élégie; par l'invention du vers pentamètre, on fut conduit à des formes de vers plus libres encore et plus restreintes : l'iambe et ses diverses espèces furent créés. Bientôt, l'union intime de la musique et de la poésie, le rapprochement des modes musicaux et le perfectionnement des instruments de musique amenèrent les poètes à remplacer la mesure prosodique par des *rhythmes;* la poésie lyrique fut créée. C'est vers le commencement du sixième siècle qu'apparurent en Grèce les premières écoles de philosophie, marquant à la fois l'affranchissement de l'esprit individuel et un retour puissant de la pensée sur ses propres notions. Les mêmes causes firent naître, à quelques années de distance, le drame sous ses deux formes, et l'histoire, à laquelle s'ajouta bientôt l'éloquence, qui fut le dernier genre littéraire et le plus intimement uni à la vie réelle. En établissant les dates de dix années en dix années, on voit l'esprit grec s'éloigner par degrés des formes primitives de la poésie sacerdotale et féodale qui avaient précédé l'élégie, et se rapprocher de la vie active, à laquelle il finit par se mêler entièrement. Nous allons exposer dans leur ordre l'histoire des genres littéraires créés durant le septième et le sixième siècle avant notre ère.

## I. ÉLÉGIE

On se ferait une fausse idée de l'élégie, si l'on en jugeait par les vers que Boileau lui a consacrés dans son Art poétique ; toutes les idées, tous les sentiments, toutes les situations peuvent être abordés par les poètes élégiaques. Plusieurs œuvres de poètes grecs élégiaques ne diffèrent pas beaucoup, quant au fond, des *Œuvres et Jours* attribués à Hésiode; d'autres sont comme des hymnes de guerre ; fort peu expriment des passions amoureuses ou des sentiments de tristesse et de regret : la mélancolie est un état de l'âme que les Grecs ne connaissaient guère, et la rêverie ne s'accorde point avec le génif actif et le sentiment de l'énergie personnelle qui caractérisent ce peuple entre tous. De plus, la période de la civilisation grecque où fleurit l'élégie n'est pas l'âge du découragement et de la plainte, mais celui de la production et de l'activité féconde : le Grec n'oublie pas son passé, mais il ne s'en souvient que pour rivaliser avec lui en améliorant sa vie et en perfectionnant ses ouvrages.

L'*élégos*, ἔλεγος, est une forme de vers : c'est le vers pentamètre, composé de deux hémistiches égaux, de deux pieds et demi chacun, et soumis à certaines règles prosodiques que nous n'avons pas à exposer ici. Tout morceau de poésie contenant l'élégos est une *élégie*, quel que soit d'ailleurs le sujet qui y est traité. Quant à l'origine du vers élégiaque, on peut le considérer comme issu du vers héroïque ou ἔπος dont on a retranché deux syllabes, celle du milieu et celle de la fin. Il faut observer cependant que le mot ἔλεγος n'a pas sa racine dans la langue grecque,

puisqu'il n'est pas possible de le dériver du verbe λέγω ; il a pu être usité d'abord dans la musique et, dans ce cas, provenir de la même source que ἐλαχύς et ὀλίγον. Quoi qu'il en soit, ce vers n'a donné lieu à des poèmes suivis et à un genre littéraire nouveau qu'à partir du septième siècle. Il a régné presque seul durant le sixième. Depuis lors il n'a plus cessé d'être en usage, et des Grecs il est passé aux Latins, dont quelques-uns l'ont employé presque constamment.

Callinos, Καλλῖνος. — Ce poète d'Éphèse passe pour le plus ancien auteur d'élégies. Il vivait vers l'année 714, dans un pays ionien où la civilisation, par son contact avec l'Asie, était plus avancée qu'en Grèce et où les idées, les mœurs et la richesse tenaient quelque chose des peuples orientaux. L'histoire raconte les guerres qui vinrent jusqu'à ces rivages de l'intérieur et du nord de l'Asie Mineure : la ville de Sardes les attirait par les richesses qu'y apportaient depuis tant de siècles les caravanes de la Haute Asie. C'est pour une de ces guerres que fut composée par Callinos l'élégie dont il nous reste vingt et un vers conservés par Stobée : ce fragment, dont la fin n'est peut-être pas authentique, est rempli d'ardeur guerrière et d'élévation morale :

« Jusqu'à quand serez-vous au repos? Quand aurez-vous le courage vaillant, ô jeunes gens? Ne rougissez-vous pas en face des voisins de cette extrême indolence? Vous vous croyez en paix : mais la guerre tient tout le pays... et qu'en mourant il frappe un dernier coup. Car il est glorieux, il est beau pour un homme de se battre contre l'ennemi pour sa terre natale, pour ses enfants, pour sa jeune femme. Quant à la mort, elle viendra quand les Parques l'auront filée. Ainsi, que chacun marche devant soi, dressant sa lance et couvrant sous le bouclier un cœur vaillant, au moment même de la mêlée. Car il n'est dans la des-

tinée d'aucun homme d'échapper à la mort, fût-il issu d'ancêtres immortels. Bien souvent un homme fuit devant les blessures et les coups des javelots, il revient et trouve la mort dans sa maison; mais le peuple n'a pour lui ni amour ni regrets. L'autre, s'il meurt, est pleuré des petits et des grands; car tout le peuple regrette l'homme au cœur vaillant, quand il meurt; s'il vit, il est estimé comme un demi-dieu; ils le regardent comme une citadelle, car il fait l'œuvre de plusieurs, quoiqu'il soit seul. »

Les vers que nous venons de traduire sont des distiques composés d'hexamètres et de pentamètres alternativement.

Tyrtée, Τυρταῖος. — Beaucoup de faits relatifs à Tyrtée et racontés par les auteurs anciens peuvent s'expliquer allégoriquement : on a pu dire qu'il était boiteux parce qu'il composait des distiques de deux vers inégaux, qu'il fut appelé d'Athènes à Sparte, parce qu'il composa en langue ionienne pour des Doriens, et qu'il le fut par l'ordre de l'oracle à cause qu'il était poète. Mais il est peu d'auteurs ou de personnages antiques dont la vie ne puisse être interprétée de cette manière; s'il y a une sorte de merveilleux dans la vie de Tyrtée, n'y en a-t-il pas dans celle de Pisistrate lui-même et dans celle d'hommes beaucoup plus récents? Selon toutes les traditions, Tyrtée était Athénien du dême d'Aphidné; il vivait à la ville comme γραμματιστής ou διδάσκαλος γραμμάτων, mots qui paraissent signifier maître d'école ou maître d'écriture : il était boiteux ou mal fait; on le croyait dépourvu d'intelligence. On rapporte que, lors de la seconde guerre de Messénie (685-668), l'oracle ordonna aux Lacédémoniens découragés de faire venir d'Athènes un homme pour les conseiller (σύμβουλος), et que les Athéniens, par dérision, envoyèrent à Sparte Tyrtée (Pausan., *Mess.*, 15). Les conseils de ce poète rétablirent

d'abord la bonne harmonie entre les citoyens et leur montrèrent la guerre comme le vrai but qu'ils devaient poursuivre. Devenu citoyen de cette république, il fut apte à remplir les mêmes fonctions que les Spartiates et, pendant la seconde guerre de Messénie, il eut un commandement militaire.

La première élégie de Tyrtée fut connue dans l'antiquité sous le nom d'*Eunomia* ou, peut-être, de *Politeia* : il nous en reste trois fragments de cinq, de quatre et de cinq vers. Il la composa quand il avait un commandement militaire; il y parle comme s'il était, non seulement de la même cité, mais du même sang que les Lacédémoniens. Deux autres fragments de deux et de six vers appartiennent à une autre élégie.

Nous possédons trois élégies de Tyrtée qui paraissent être complètes : l'une conservée par l'orateur Lycurgue (*in Leocratem*), les deux autres par Stobée. La plus grande analogie de langue, d'idées et de sentiments rapproche ces morceaux de celui de Callinos que nous avons cité : l'ardeur guerrière, le mépris de la mort, la passion de la gloire et l'amour de la patrie, voilà ce qui respire dans les élégies de Tyrtée. L'expression est énergique et les images sont d'une réalité qui n'exclut en rien l'idéal. Quant à la langue de Tyrtée, il est remarquable qu'il emploie uniquement le dialecte ionien, quoique ses vers aient été composés chez des Doriens et pour eux, dans un temps où la langue commune de la Grèce n'était pas encore formée. Ces chants portaient les noms d'*embatéria* ou d'*énoplia*, mots qui signifient à peu près marche militaire : ils étaient accompagnés de l'instrument appelé *aulos* (voy. l'Index, au mot αὐλός); les Spartiates les chantaient en marchant au combat et dans les repas publics ou *sys-*

*sities*. Cette application que fit Tyrtée de l'aulos à des chants guerriers fut cause qu'on le regarda quelquefois comme l'inventeur de cet instrument de musique, qui en réalité existait depuis longtemps.

Voici quelques passages des élégies de Tyrtée :

I....... « Combattons avec courage pour cette terre, mourons [pour nos
enfants, n'épargnons plus nos vies. Jeunes gens, battez-vous
demeurant l'un contre l'autre; que nul ne commence honteu- [sement
à fuir ou à trembler. Faites naître en vos cœurs un grand et [vaillant
courage, et oubliez l'amour de la vie en luttant contre des
hommes. Et les vieillards, dont les genoux ne sont plus
agiles, ne fuyez pas en abandonnant des vieillards. Car
c'est une laide chose que, tombé aux premiers rangs, gise
à terre, en avant des jeunes hommes, un vieillard à tête
chenue, à barbe blanche, exhalant dans la poussière son
âme vaillante, tenant dans ses mains l'organe sanglant
de sa virilité... Mais tout sied au jeune homme : tant
qu'il possède la belle fleur de la jeunesse, vivant les hommes
l'admirent, les femmes le chérissent; il est beau
encore, tombé au premier rang. »

II. « Vous êtes les fils de l'invincible Hercule[1] : courage! Jupiter
n'a pas encore détourné sa face. Ne craignez pas le grand
nombre des ennemis; n'ayez peur; que le soldat tienne
son bouclier dressé contre les premiers rangs. Qu'il prenne
en haine sa vie, et que les noires chances de la mort,
il les aime comme les clartés du soleil... »

III. « Je ne regarderais pas, j'estimerais pour rien dans un [homme

1. L'invasion des Doriens dans le Péloponèse, pour se couvrir d'une apparence de droit, se qualifiait de *Retour des Héraclides*. Les Spartiates étaient Doriens.

la vitesse et la supériorité dans la lutte, eût-il la taille
et la force des Cyclopes, plus de légèreté que Borée, plus de
[grâce que
Tithon, de plus grandes richesses que Midas et Cinyras,
plus de puissance royale que Pélops le Tantalide, un
langage plus doux qu'Adraste, eût-il toutes les gloires
du monde, s'il n'a pas la vertu guerrière. Un homme
n'est pas bon à la guerre, s'il n'ose regarder le meurtre
et le sang et s'il ne brûle de se battre face à face
avec l'ennemi... »

Les élégies de Tyrtée continuèrent à être chantées par les Spartiates longtemps après sa mort : il y eut même comme des concours institués entre eux et des prix décernés à ceux qui chantaient le mieux ces hymnes de guerre. On attribue à ce poète l'établissement à Sparte du triple chœur des vieillards, des guerriers et des enfants, que ces vers, traduits du grec, ont rendu célèbre :

Nous avons été jadis
Jeunes, vaillants et hardis, etc.

On peut consulter sur ce sujet la Vie de Lycurgue, dans Plutarque.

Tyrtée avait aussi composé des anapestes ou petits vers de quatre pieds : il nous en reste six, que l'on écrit quelquefois en trois ou même en deux grands vers. Cette incertitude des règles de métrique auxquelles on croit devoir les soumettre prouve que la mesure y joue un rôle moins important que dans l'hexamètre héroïque, dans le pentamètre de l'élégie, et dans l'iambique, qui sont les trois espèces fondamentales de mètres grecs. Les anapestes de Tyrtée sont plutôt soumis au rhythme qu'à la mesure, à la musique qu'à la métrique, et sont un acheminement vers la poésie lyrique qui devait briller un demi-siècle plus tard.

Les poésies de Tyrtée, comme celles des poètes épiques, se conservèrent longtemps dans la seule mémoire des hommes : elles devinrent célèbres dans toute la Grèce et furent recueillies au temps de Pisistrate, comme celles d'Homère et d'Hésiode.

MIMNERME, Μίμνερμος. — Selon Suidas, Mimnerme était de Colophon, de Smyrne ou d'Astypalée, et vivait vers la 37e olympiade, un peu avant les sept Sages. Cependant ses relations avec Solon permettent de le rapprocher de l'âge de ce législateur. A cette époque l'Ionie faisait partie des provinces maritimes des rois lydiens, et par la commodité de ses ports servait d'entrepôt entre l'Asie et les pays de l'Occident; les richesses et le luxe y avaient pris un développement qu'ils n'avaient pas encore reçu dans la Grèce ; les mœurs y étaient plus douces et les caractères plus amollis, en même temps que les connaissances de toute sorte y étaient plus avancées. Mimnerme avait composé une élégie sur le combat des Smyrniens contre Gygès, roi de Lydie [1]. Il vivait encore au temps de Crésus et de la conquête de l'Asie Mineure par Cyrus, roi de Perse.

Il nous reste treize fragments de Mimnerme, dont le plus long est de seize vers, et qui en comprennent en tout quatre-vingt-un. Il est difficile de juger un poète sur de si faibles documents. Voici pourtant le caractère des principaux d'entre ces fragments : le premier offre un contraste entre la jeunesse amoureuse et la vieillesse triste et délaissée ; un second et un troisième, roulant sur cette même idée, présentent un triste tableau de la vieillesse et des maux qui l'accompagnent :

1. Son nom écrit Gougou dans les inscriptions de Koyounjik indique qu'à cette époque l'υ se prononçait *ou*.

« Nous ressemblons aux feuilles que fait naître la saison fleurie du printemps, lorsque croît la lumière du soleil. Comme elles, de courts moments nous jouissons des fleurs de jeunesse, sans attribuer aux dieux ni maux ni biens. Mais viennent les Parques noires; l'une tient dans sa main la pénible vieillesse, l'autre la mort. Peu d'instants dure le fruit de jeunesse, autant que sur terre luit le soleil. Quand donc se fait ce triste retour, mieux vaut aussitôt mourir que vivre. Bien des maux alors viennent sur nous : c'est la maison qui dépérit sous l'action douloureuse de la pauvreté; tel autre n'a point d'enfants, et, plein du désir d'en avoir, il s'en va sous terre chez Adès; un autre souffre d'une maladie qui lui ronge le cœur. Il n'est personne à qui Jupiter n'envoie des maux sans nombre. »

Mimnerme, qui était poète et musicien, aimait une joueuse de flûte nommée Nannô ; il composa sous son nom une élégie dont Athénée nous a conservé onze vers et Strabon six autres vers. Les premiers contiennent une description poétique de la marche et du char du soleil; dans les six autres, l'auteur raconte qu'il est venu de Pylos en Asie, qu'il a séjourné à Colophon et que, de là, il est venu se fixer à Smyrne.

Stobée cite encore un fragment de onze vers, où est décrite la marche d'un chef de Lydiens envahissant les plaines de l'Hermos. Ce morceau faisait probablement partie de l'élégie dont nous avons parlé en commençant.

On voit qu'à l'exception de cette dernière, Mimnerme n'avait guère composé que des élégies amoureuses : c'est comme poète érotique qu'il est demeuré célèbre dans l'antiquité ; il passait pour avoir peint l'amour avec plus de vérité qu'Homère ; et nous pouvons le considérer comme ayant appliqué le vers élégiaque à l'expression des sentiments de ce genre et de ceux qui en dérivent. C'est donc de Mimnerme qu'il faut dater l'idée qu'on s'est

faite plus tard du genre élégiaque. Du reste il composait dans la langue ionienne, qui est, plus que les autres dialectes, propre à l'expression des sentiments tendres et voluptueux.

Solon, Σόλων. — Ce grand homme n'est pas seulement un poète, un des sages de la Grèce et un grand politique; Solon est, de tous les Grecs avant Périclès, celui qui a exercé la plus grande influence sur la société, sur l'esprit des lettres et des arts dans les siècles qui l'ont suivi. C'est de lui que date l'affranchissement définitif du génie grec : ses efforts ont eu pour conséquence d'accélérer le mouvement des esprits vers la perfection, en les dégageant des entraves qui les retenaient encore, et en les plaçant dans les conditions les plus favorables à la production d'œuvres parfaites. Solon fut l'organisateur de la démocratie. L'égalité sociale, politique, civile, donne à chaque homme le sentiment de sa propre valeur et pousse au développement normal et complet des facultés de l'esprit. La division des Athéniens en quatre classes était fondée sur le cens, principe qui effaçait d'abord les distinctions héréditaires de l'ancienne noblesse. Le grand mouvement commercial de presque tout le monde grec, dont Athènes ne devait pas tarder à devenir le centre, allait faire le reste : car il avait pour conséquence la mobilité des fortunes, ouvrait aux hommes actifs et intelligents des dernières classes l'accès des premières, leur permettait par là de parvenir à toutes les fonctions publiques et achevait de mettre entre les mains de chacun d'eux les moyens de se faire dans la société la place à laquelle par sa valeur personnelle il avait droit d'aspirer. Le principe démocratique étant admis comme le fondement de l'État, on vit

cesser la lutte des montagnards, des gens de la plaine et des hommes de mer, tous ayant désormais les mêmes droits et les mêmes avantages dans la cité. La grande émulation qui en résulta fut encore accrue par les lois concernant les étrangers : car ils purent, comme les autochthones, à de certaines conditions, acquérir tous les droits des citoyens d'Athènes et faire partie intégrante de la communauté; ainsi on appelait du dehors tous les talents, auxquels on offrait l'avantage d'une vie libre et d'une multiplicité de moyens d'action qu'ils n'eussent pas trouvés ailleurs.

Le siècle qui sépare la législature de Solon (595) des guerres médiques (502) vit apparaître ou progresser tous les genres littéraires qui exigent le plus d'indépendance et la plus grande liberté d'esprit : la philosophie avec la science, le drame sous ses deux formes, l'histoire ; l'ode et même l'élégie prirent durant ce siècle un caractère nouveau, sortirent des luttes de personne ou de parti, pour exprimer les idées générales et les sentiments patriotiques qui conviennent aux démocraties bien constituées. Enfin on peut dater de cette même période la naissance de l'éloquence nationale et politique, et sans doute aussi de l'éloquence judiciaire, bien qu'elles n'aient été assujéties à des règles précises que dans le siècle suivant. La culture de l'esprit et la production d'œuvres d'art, exigeant précisément les qualités qui, au sein des démocraties, font qu'un homme est supérieur à un autre ou peut le devenir, étaient fort honorées dans Athènes et dans une grande partie de la Grèce. Au temps des épopées, le poète jouissait de quelque considération; mais, né dans le peuple, il devait tout à la munificence des seigneurs à la cour desquels il s'attachait; à mesure que la puissance de ces derniers

avait décliné, la condition des gens de lettres et des artistes s'était élevée; la constitution de Solon, en établissant l'égalité, les plaça pour ainsi dire au premier rang, de sorte que le peuple vit en eux ses instituteurs et ses vrais conseillers; un homme ne put plus exercer quelque puissance dans l'État sans avoir reçu l'éducation que les lettres et la musique (μουσική) pouvaient seules donner.

Solon lui-même fut compté parmi les meilleurs poètes de son temps. Il était né vers 638, à Athènes selon les uns, à Salamine selon les autres; il était fils d'Exèkestidès et descendait, dit-on, de Codrus. Il mourut dans la LIV[e] ou LV[e] Olympiade, peu de temps après l'avènement de Crésus au trône de Lydie. Dans sa jeunesse il se livra au commerce, soit pour réparer sa fortune paternelle, soit pour voir les villes et étudier les mœurs et les usages des différents peuples. Solon composa de bonne heure des poésies élégiaques dans le genre de Mimnerme, mais avec plus de gaieté que ce dernier: il n'a jamais pris la vie par son côté triste et mélancolique; jusque dans sa vieillesse il considéra Vénus, Bacchus et les Muses comme les divinités qui charment et embellissent la vie. Avant de s'occuper des affaires publiques, il avait écrit des *nomes*, des discours au peuple (δημηγορίας), des iambes, des épodes, des exhortations à lui-même; il y ajouta ensuite ses deux célèbres élégies sur Salamine et sur le gouvernement d'Athènes. L'ensemble de ses poésies formait un total d'environ cinq mille vers.

La pièce intitulée *Salamine* était de cent vers: ce fut son premier acte politique. On raconte (Plutarq., *Vie de Solon*) que pour échapper à la loi qui interdisait de parler de cette île, depuis l'insuccès de la dernière guerre contre Mégares, Solon contrefit l'insensé et parut un jour sur la

place publique déclamant cette élégie, dont Plutarque et Diogène de Laerte nous ont conservé les vers suivants :

> « J'arrive en héraut de l'aimable Salamine, ayant composé au lieu d'un discours un chant et des vers..... Que ne suis-je un homme de Pholégandros ou de Sikinos au lieu d'être Athénien! que n'ai-je changé de patrie! Car bientôt parmi les hommes on entendrait ces mots : « Voilà un Athénien, de ceux qui ont perdu Salamine..... Allons à Salamine, combattons pour cette île aimable et chassons un affreux déshonneur. »

Ces neuf vers donnent quelque idée de l'élégie de Solon : les historiens ajoutent que, le charme étant rompu, on ne parla plus que d'aller à Salamine, que Solon fut chargé de cette guerre et que l'île fut recouvrée. Le chant sur Salamine est de l'année 604; quand Solon le composa, il avait à peu près trente-quatre ans.

Le beau fragment de trente-neuf vers, en trois morceaux, où sont dépeints les maux produits par l'anarchie et par la corruption des gens avides, paraît dater d'une époque comprise entre l'année 604 et l'année 595, où fut promulguée la constitution nouvelle. L'espérance d'un avenir meilleur et la peinture des biens qui naissent d'une bonne constitution de l'État prouvent que la législation de Solon n'existait pas encore, et qu'il n'avait même pas reçu la mission de la préparer. Le sentiment démocratique se fait déjà remarquer dans ce passage par le blâme qu'il porte contre les hommes au pouvoir et par la triste image qu'il offrait aux Athéniens de la misère du peuple tombé dans l'indigence,

> « de ces pauvres qui s'en vont en foule sur une terre étrangère, vendus et chargés de chaînes honteuses...

et le mal public atteint chacun chez soi : les portes
des cours ne le peuvent arrêter; il s'élance
au-dessus des hautes barrières et trouve celui qui
s'enfuit jusque dans sa retraite
obscure et dans son lit. »

Plus tard, lorsque, après une absence prolongée, il revint dans Athènes qu'il avait mise en possession d'une constitution sage et équitable, il trouva, comme on le sait, la ville de nouveau en proie aux factions. Le peuple, qui n'était pas encore accoutumé à l'exercice de la souveraineté, se livrait aux mains des plus riches, ou des plus habiles, ou des plus hardis. Les querelles de la plaine, de la montagne et des rivages avaient repris toute leur force ; trois hommes dirigeaient ces partis : Lycurgue, Pisistrate et Mégaclès. C'est à cette période de la vie de Solon qu'on peut le mieux rapporter certains fragments d'élégie cités par Plutarque :

« C'est de la nue que descend la fureur de la neige et de la grêle ; le tonnerre suit l'éclair lumineux ; ce sont les vents qui troublent la mer, si inoffensive quand nul d'eux ne l'agite. Ce sont les grands qui détruisent la cité : et le peuple, par son ignorance, est tombé dans la servitude monarchique..... »

« J'ai donné au peuple sa juste part de pouvoir, sans
lui ôter rien de ses honneurs, sans rien donner de trop à personne.

« Les puissants et les riches dignes d'envie, je leur avais enjoint de ne rien posséder injustement.....

« Si par votre mauvaise nature vous attirez sur vous tant
de maux, ne vous en déchargez pas sur les dieux. Car
c'est vous-mêmes qui avez grandi ces hommes, en leur livrant
vos remparts, et maintenant vous souffrez une dure servitude.
Chacun de vous se met à la suite d'un renard, et votre
esprit à tous est d'une légèreté extrême : dans un
homme vous ne regardez que sa langue et ses belles
paroles ; mais ce qu'il fait, vous n'y regardez pas. »

On sait que ces invectives de Solon n'empêchèrent pas les Athéniens de se donner des maîtres. Pisistrate, qui représentait la *Montagne* et le parti populaire le plus avancé, l'emporta sur Lycurgue et sur Mégaclès; la garde qu'il se fit donner comme ami et protecteur du peuple lui servit à consolider son pouvoir. Les mécontents partirent pour la Chersonèse sous la conduite du premier Miltiade. Solon, qui vieillissait et qui, après tout, penchait plutôt dans le sens de Pisistrate que vers les deux autres partis, se rapprocha du chef de l'État et crut même devoir le guider par ses conseils. Mais les révolutions continuèrent. Aussi, sur la fin de sa vie, le grand législateur, qui s'était montré grand poète, devint-il un moraliste exprimant en vers les réflexions que lui avaient inspirées la vue et le maniement des affaires humaines. C'est à cette portion de sa vie qu'on peut le mieux rapporter, s'il est authentique, le fragment de dix-sept vers relatif aux neuf époques de la vie de l'homme et quelques autres fragments d'une moindre étendue.

Il est probable que Solon était vieux lorsqu'il composa la grande élégie morale que nous possédons de lui et qui, dans l'état où Stobée nous l'a transmise, ne compte pas moins de soixante-seize vers. C'est un morceau de haute poésie, comparable aux plus belles inspirations morales de la Muse hellénique. En voici le commencement :

« Brillantes filles de Mnémosyne et de Zeus olympien, Muses de Piérie, écoutez ma prière. Faites que des dieux immortels j'obtienne le bonheur et de tous les hommes une bonne et éternelle renommée. Que je sois doux pour mes amis, amer pour mes ennemis, respecté des uns, terrible aux autres. Je désire les richesses, mais je n'en veux pas jouir par l'iniquité : toujours après vient la justice. La richesse qu'ont donnée les dieux est stable de

la base au sommet. Celle qui n'est estimée que des hommes est un fruit de l'injure et du désordre; elle est amenée par des actions coupables; mais elle suit malgré elle. Bientôt s'y mêle le malheur: ses commencements sont petits, comme ceux du feu; faible d'abord, à la fin il est terrible; car pour les mortels les fruits de l'injure ne durent pas. En toutes choses Jupiter surveille la fin. Comme un vent printanier dissipe tout à coup les nuages, ébranle dans ses profondeurs stériles la mer aux innombrables flots, dévaste sur la terre couverte de moissons les beaux ouvrages de l'homme, et montre de nouveau le ciel lumineux; la puissance du soleil resplendit dans sa beauté sur la terre immense et des nuages l'œil n'aperçoit plus rien : telle est la vengeance de Jupiter. Il n'est pas comme un homme mortel qui s'irrite à tout propos. Mais rien ne lui échappe de ce que médite un cœur coupable; et c'est à la fin qu'il apparaît. Il punit l'un plus tôt, l'autre plus tard. S'ils échappent et si la justice des dieux ne les atteint pas aussitôt, elle finit par venir. Leurs œuvres sont punies, même sur leurs fils innocents et sur leurs descendants. Nous mortels, nous disons : Le sort est le même pour le bon et pour le méchant. Chacun garde pour soi l'attente la plus favorable, jusqu'au jour où le malheur l'atteint; alors il se lamente. Jusque-là, la bouche béante, nous jouissons de nos espérances frivoles..... »

Ainsi se continuait et s'épurait sans cesse le caractère moral et le sens pratique des œuvres littéraires de la Grèce. On peut constater dans ce morceau l'idée que se faisaient alors de Jupiter les hommes d'un esprit cultivé. Ce dieu patient et suprême n'est plus le prince colère et discuté de l'Iliade; il est presque devenu une conception philosophique, et c'est désormais dans cette direction que doivent marcher les littérateurs et les artistes athéniens.

Solon avait composé des ïambes dont il nous reste

quelques fragments; le plus long, qui est de vingt-sept vers, faisait partie d'une apologie qu'il avait faite de lui-même et de ses lois et qu'il avait adressée à son ami Phôcos. En voici quelques vers :

« ..... J'ai arraché de la terre les bornes dressées en beaucoup
de lieux ; elle était esclave, maintenant elle est libre. J'ai
ramené dans la divine Athènes beaucoup d'hommes qui avaient
été vendus, les uns injustement, d'autres avec justice,
... et qui dans leurs courses errantes avaient déjà oublié
la langue athénienne..... J'ai su mettre d'accord la
force avec la justice et j'ai accompli ma promesse ; j'ai
écrit des lois égales pour le méchant et pour le bon
et j'ai fait rendre à chacun bonne justice. »

Enfin, Solon avait écrit différents morceaux de poésie dans des rhythmes qui se rapprochent beaucoup de ceux de la poésie lyrique ; nous en possédons de très courts fragments, sur lesquels on ne saurait fonder aucun jugement. Toutefois la variété des formes employées par ce poète prouve deux choses : qu'il possédait l'art de la composition poétique dans les différents genres alors connus, et que les genres créés et autrefois répartis dans les diverses contrées de la Grèce étaient maintenant répandus dans le monde hellénique et cultivés ailleurs que dans certains centres locaux. Cette diffusion des connaissances littéraires contribua à affranchir la poésie des formes archaïques et hiératiques qu'elle avait encore au septième siècle ; dans Solon cet affranchissement est complet : nous verrons comment d'autres auteurs du même temps ont contribué pour leur part à le consolider. Remarquons que ce mouvement des esprits fit naître le besoin de revenir sur le passé, de réunir les œuvres des anciens poètes et d'en fixer les textes authentiques. C'est Solon qui tenta le premier d'accomplir cette œuvre ; mais il ne réussit qu'à

la préparer ; l'exécution en était réservée à ses successeurs, Pisistrate et les Pisistratides. La philosophie, c'est-à-dire la science, commença aussi dès cette époque à être cultivée et à susciter de véritables écoles, qui toutes se firent remarquer par l'indépendance de leurs doctrines. L'histoire naîtra bientôt à son tour et avec elle la prose, qui est le véritable instrument de l'esprit humain mis en possession de lui-même et entré dans la voie des conceptions scientifiques. Quoique beaucoup de pays helléniques aient contribué à ce mouvement de l'esprit grec, les États ioniens se sont pourtant à cette époque montrés plus hardis et plus avancés que les autres ; et Solon, par ses lois et par son propre exemple, fit que, parmi les états ioniens, Athènes allait bientôt prendre le premier rang et marcher en tête de la civilisation. Le sixième siècle continua son œuvre, et le cinquième l'acheva.

PHOCYLIDE, Φωκυλίδης. — Il nous reste de ce poète de Milet vingt-cinq vers en douze fragments dont le plus long en contient huit. C'est peu pour juger un auteur. Voici ce que dit de lui Dion Chrysostome, après avoir cité la sentence suivante en deux vers :

[rocher,
« Voici encore un mot de Phocylide : Une petite ville sur un
... mais bien ordonnée, vaut mieux que l'extravagante Ninive. »

« Ces vers, écrivait Dion, sont au exemple des poésies « de Phocylide ; il n'est pas de ceux qui ont composé des « œuvres poétiques de longue haleine, comme le poète qui « raconte une seule bataille en plus de cinq mille vers ; sa « composition commence et finit en deux ou trois vers, en « tête desquels il inscrit son propre nom, comme atta-

« chant beaucoup de prix à sa pensée... » En effet, parmi les douze fragments de Phocylide, il y en a cinq qui commencent ainsi ; mais un d'entre eux se compose de huit vers, résumant au sujet des femmes les comparaisons satiriques des poètes ses prédécesseurs.

La nature sentencieuse des poésies de cet auteur le rattache pour le fond à la classe des poètes gnomiques, dont le plus célèbre est Théognis. Quant à la forme, c'est celle de l'élégie, mais c'est aussi celle du vers épique ou hexamètre. On ne peut donc, ni pour le fond ni pour la forme, classer les ouvrages de Phocylide dans un genre littéraire bien déterminé.

Remarquons en passant la citation que fait cet auteur de la ville de Ninive, comme célèbre par sa magnificence presque insensée. Phocylide florissait avant le milieu du sixième siècle. Ninive avait été détruite en 606 par Cyaxare et sa chute avait dû retentir dans toute l'Asie.

## II. IAMBES, ETC.

L'*ïambe*, ἴαμβος, est un pied de vers composé d'une brève et d'une longue ; par extension, les Grecs nommèrent de ce nom tout vers dont l'ïambe était l'élément métrique fondamental. On considère Archiloque comme l'inventeur de ce pied, mais c'est à tort ; car le mot ἴαμβος n'a peut-être pas son étymologie dans la langue grecque, et dans ce cas il est antérieur au septième siècle. De toutes les formes du langage mesuré, l'ïambe est celle qui s'accommode le mieux au dialogue et qui convient le mieux pour exprimer les choses ordinaires de la vie. La suite l'a bien fait voir : au septième siècle, Archiloque et après lui Simonide

d'Amorgos en ont fait l'instrument de la vengeance et de la satire. Aux siècles suivants, il a été presque seul adopté par les poètes dramatiques pour la partie des tragédies et des comédies qui n'était pas accompagnée de musique. Cet emploi du vers ïambique l'a mis chez les Grecs au même rang que l'*épos* ou vers hexamètre, et lui a donné plus d'importance que l'*élégos* ou vers pentamètre n'a jamais pu en acquérir.

Le vers ïambique s'est employé soit seul, soit combiné alternativement avec un grand vers, dont il est alors précédé : l'ensemble d'un grand vers et d'un vers ïambique portait le nom d'*épode*, ἐπῳδός. On en trouve des exemples dans les fragments d'Archiloque et, en latin, dans les épodes d'Horace. Cette combinaison n'a pas eu chez les Grecs un très grand succès, probablement parce que la grande différence qui existe entre les deux vers, dont les pieds sont composés d'éléments hétérogènes, choquait des esprits qui cherchaient en toutes choses l'harmonie.

Archiloque, Ἀρχίλοχος. — Ce poète, né dans l'île de Paros, vivait, selon Cicéron, à l'époque de Romulus. D'autres le font descendre jusqu'à l'époque de Sapho. Il est probable que la vérité est entre ces deux extrêmes et qu'Archiloque florissait vers le temps de Tyrtée, peut-être même un peu après lui. Ses ouvrages et sa vie ont beaucoup exercé la sagacité des érudits dans les derniers siècles de la Grèce, sans que l'on ait pu suffisamment éclaircir les faits. Presque tout ce qu'on en raconte se rapporte à ses relations avec Lycambès : ce Grec de Paros avait une fille nommée Néobulé ou Néobulie qu'il promit en mariage au poète et qu'ensuite il maria avec un autre homme. Archiloque s'en vengea en composant contre le père et contre ses filles

des ïambes diffamatoires qui devinrent célèbres dans toute la Grèce. Archiloque n'avait pas inventé ce vers pour la circonstance; mais ce vers s'y prêtait mieux que tout autre. Selon Aristote, le poème homérique intitulé *Margitès* [1] contenait déjà des vers ïambiques et on en rapportait l'invention fortuite à une femme d'Éleusis du nom d'Iambé : celle-ci était servante de Métaneira, femme d'Hippothoôn, lors du séjour que Cérès à la recherche de Proserpine fit chez ce prince; cette Iambé était Thrace d'origine. Cette légende montre qu'il faut chercher au delà des temps historiques les commencements de l'ïambe. Archiloque, dans ses satires, combina ce vers avec des rhythmes lyriques qu'il est impossible de scander et qui ne sont soumis à aucune mesure. Ses *épodes* n'étaient pas seulement des distiques composés d'un hexamètre et d'un vers ïambique, mais aussi des *semiélèges* de son invention, formés d'un hexamètre suivi d'un demi-pentamètre dactylique.

Archiloque composa aussi des élégies, un poème intitulé *le Naufrage,* Ναυάγιον, sur la mort malheureuse de son beau-frère, un *Télèphe,* enfin des *Iôbaques,* espèce d'hym-

1. Rien de définitif n'a encore été dit sur le *Margitès.* Il n'est guère possible de douter de son antiquité, attestée par un critique aussi judicieux qu'Aristote. Le mélange de vers épiques et de vers ïambiques qu'il présentait n'est pas une difficulté sérieuse, puisque le mot *ïambe* remonte à une époque anté-hellénique. Il en est de même du mot *lyre,* qui se voit dans les deux ou trois vers qui nous restent du poème; ce mot n'a pas son origine en grec. Le nom de *Margitès* paraît étranger et semble âryen par sa racine. Qu'on ait eu de très bonne heure l'idée de composer des poèmes satiriques, c'est ce que démontre l'hymne du Rig-Vêda, où les brâhmanes sont représentés par des grenouilles babillardes. Le poème a donc pu être fort ancien, même sous la forme qu'il avait au temps d'Aristote. Quant à l'idée de ce philosophe qu'il ait pu être le point de départ de la comédie, nous verrons plus bas qu'elle est tout à fait fausse.

Chanson à boire

nes en l'honneur de Bacchus. Toutes ces œuvres étaient déjà perdues au temps d'Eustathe. Il nous en reste une centaine de fragments dont le plus long n'a que dix vers. Les Grecs tenaient en haute estime la poésie d'Archiloque, la forme brève et mordante de ses expressions. Mais les poètes d'un génie sérieux et les critiques de quelque moralité blâmaient sa méchanceté sans mesure, son bavardage excessif, ses pensées obscènes, son injustice à l'égard des personnes qu'il n'aimait pas. On raconte qu'étant allé à Sparte, il fut chassé de cette ville pour avoir jeté son bouclier et pour s'en être vanté dans ces vers que nous avons :

« Un Saïen se pare maintenant du bouclier que
j'ai laissé intact et sans le vouloir dans les broussailles.
Mais j'ai échappé à la mort : qu'il aille où il voudra ;
j'en achèterai un autre qui le vaudra bien. »

Les méchancetés d'Archiloque tournèrent mal pour lui, comme le fait entendre Pindare ; il périt assassiné. D'après la légende, sa renommée était si grande, que, son meurtrier s'étant présenté à Delphes, l'oracle le repoussa en lui disant : « Tu as tué un serviteur des Muses, sors de ce temple. »

Nous ne possédons presque rien d'Archiloque qui mérite d'être cité. Voici un fragment d'élégie :

« Allons, parcours avec une coupe les bancs du vaisseau rapide ; tire à boire du creux de tes tonneaux ; verse nous un
vin rubicond, car nous ne pourrons rester à jeun
dans cette prison. »

Voici encore un petit tableau dont le dessin n'est pas mauvais :

« Je n'aime pas un grand général qui danse en marchant, fier

de ses cheveux frisés et fraîchement rasé ; j'aime qu'il soit petit, les jambes un peu torses, solidement établi sur ses pieds, plein de cœur et fécond en ressources. »

Il est difficile de dire quelle a pu être l'influence d'Archiloque sur la marche de la poésie grecque. Car si le *Margitès* était antérieur à Archiloque, comme on est porté à l'admettre, ce poème contenait déjà en partie les qualités satiriques qui firent la fortune du poète de Paros et montrait une première fois l'application de l'iambe à ce genre de poésie. Mais la vie d'Archiloque, la personnalité de ses sentiments, la virulence de ses expressions, sans doute aussi la nouveauté de son langage qui avait quelque chose de familier, de populaire et de singulièrement animé, purent engager la poésie dans des voies nouvelles, la dégager des formes solennelles qu'elle avait eues jusque-là, et préparer l'avènement définitif de l'iambe dans les compositions dramatiques.

Simonide d'Amorgos, Σιμωνίδης. — Les éditeurs publient souvent sous le nom du grand Simonide de Céos des iambes qui viennent d'un autre Simonide, contemporain d'Archiloque et né dans l'île d'Amorgos. Celui-ci appartient à cette famille de poètes qui ont, à toutes les époques de l'histoire, pris les femmes pour objet de leurs railleries et de leurs malédictions. Parmi les divers fragments de ce poète, il nous reste une pièce de cent dix-huit vers *sur les femmes;* on pourrait la rattacher au passage de la Théogonie traitant du même sujet, si l'on était certain que le poète ionien d'Amorgos ait connu les œuvres de la muse béotienne. On peut aussi bien admettre que l'idée de comparer, comme le fait Simonide, les différents caractères humains à des caractères d'animaux ou d'objets naturels était en circu-

lation dans le monde gréco-asiatique: car cette pensée avait déjà inspiré beaucoup de comparaisons à des poètes qui ne se connaissaient pas entre eux et avait fait naître en Orient l'apologue et la fable, genre adopté par les Grecs à l'époque où nous sommes parvenus [1].

Le poète d'Amorgos distingue parmi les femmes un certain nombre de caractères qui lui rappellent des animaux connus ou certains éléments naturels. Il en fait l'énumération et dessine les traits les plus saillants de chacun d'eux :

« Ce fut sans femme qu'un dieu forma d'abord l'intelligence.
Parmi les femmes l'une est née de la truie au poil hérissé ;
par elle la maison ressemble a un bourbier, tout y roule
à terre en désordre ; elle-même est sale et ne lave point
ses vêtements ; elle s'engraisse assise sur son fumier. »

Il passe ensuite en revue la femme rusée née du renard, la hargneuse, née de la chienne, la paresseuse qui est faite de terre, la femme changeante et d'humeur inconstante issue de la mer, la femme sensuelle et gourmande née de l'âne, la femme voluptueuse et voleuse, fille de la chatte.

« Telle autre est née de la fière cavale aux longs crins ; elle
dédaigne tout travail servile et ne se donne point de mal ;

1. La fable primitive des Hellènes s'est personnifiée dans Ésope (Αἴσωπος) comme l'épopée dans Homère. Quant au nom, à la patrie, à la vie, à l'existence même de ce prétendu fabuliste, ce sont autant de questions non résolues. Au sixième siècle on répétait oralement de courts récits d'une origine inconnue, sous les noms de fables cypriaques, libyennes, cariennes, phrygiennes, ciliciennes et sybaritiques, mots qui n'en indiquent pas les sources premières. Ésope représente la tradition phrygienne c'est-à-dire âryenne, qui était la plus importante ; la plupart de ces traditions semblent avoir constitué une sorte de sagesse populaire chez des peuples qui n'écrivaient pas encore.

elle ne toucherait ni au moulin ni au crible, elle n'ôterait pas l'ordure de la maison..... Mais elle se nettoie toute la journée; elle se parfume deux fois, trois fois; elle porte une chevelure bien peignée, abondante, ornée de fleurs. Cette femme est un objet charmant pour les autres hommes; pour le sien c'est un fléau, à moins que ce ne soit un prince ou un monarque qui trouve de l'agrément à ces sortes de choses. »

Le poète parle encore de la femme laide et méchante qui tient du singe, et enfin de celle qui est née de l'abeille, laborieuse, irréprochable, aimée de son mari qu'elle aime; elle est un bien pour qui la possède. Mais, comme si l'auteur se repentait de ce court éloge, revenant à son idée dominante, il conclut que la femme est le plus grand des fléaux et une entrave indestructible dans laquelle Jupiter nous a enchaînés.

Il faut probablement attribuer au même Simonide un autre fragment de vingt-quatre vers ïambiques, conservé aussi par Stobée; cette pièce, dont le style n'est pas sans vigueur, roule sur cette pensée qu'il faut savoir supporter nos maux. Il semble par ces deux morceaux que le poète d'Amorgos ait été principalement un moraliste et un satirique. Il est loin d'avoir égalé en renommée Archiloque: on peut admettre qu'il était loin de l'égaler. Sa critique des femmes exprime-t-elle une vérité générale? on peut au moins en douter. La manière dont il la développe est sèche et froide; elle n'est rehaussée par aucun trait saillant; le poète ne présente que des esquisses dépourvues de vie et d'agrément; les passages que nous avons cités sont de beaucoup les meilleurs.

Toutefois Simonide d'Amorgos avait composé, outre ses ïambes, deux livres d'élégies entièrement perdus, où il avait montré plus de génie poétique que dans ses ïambes.

C'est à lui aussi que quelques critiques attribuent l'invention des lettres η et ω.

Hippônax et Ananios, Ἱππῶναξ, Ἀνάνιος. — Le *chôliambe*, χωλίαμβος, est un vers ïambique dont le dernier pied est un spondée (- -) au lieu d'être un ïambe (◡ -); il est donc plus long que lui d'une brève et ne renferme rigoureusement que deux ïambes, l'un au second pied, l'autre au quatrième. Son nom signifie ïambe boiteux; on le nomme aussi *scazon*, mot qui a la même valeur. Hippônax d'Éphèse est considéré comme l'inventeur de ce mètre qu'il appliqua à la satire. Il vivait dans la seconde moitié du sixième siècle; c'était l'époque où s'achevait, dans les États ioniens, la lutte de l'aristocratie et du peuple, ou, pour mieux dire, de la féodalité et de l'état constitutionnel. Hippônax, engagé dans cette lutte, fut frappé par les tyrans Comas et Athénagoras et s'exila volontairement dans la presqu'île de Clazomène. Il trouva dans ce pays smyrnien le souvenir de Mimnerme; mais ce fut Archiloque qu'il prit pour modèle. Caractère violent et irrité par des luttes politiques où il avait eu le dessous, il exhala sa rancune dans ces ïambes boiteux, qui l'ont rendu presque aussi célèbre que le poète de Paros. Laid, maigre et petit, il fut raillé et peut-être mis en caricature par deux sculpteurs de Chios, Boupalos et Athénis, frères l'un de l'autre et appartenant à une famille d'artistes. On raconte que ces deux jeunes gens ne purent supporter la violence des vers d'Hippônax et qu'ils se pendirent; mais cette histoire semble être renouvelée de celle qu'on racontait des filles de Lycambès, poussées au même désespoir par les satires d'Archiloque. (Voy. Welcker, *Hippônax*.)

Il ne nous reste presque rien d'Hippônax d'Éphèse.

Quelques vers indiquent que ses poésies avaient aussi un caractère moraliste qui les élevait au-dessus des vengeances personnelles. Mais nous ne pouvons porter aucun jugement sur des œuvres entièrement perdues pour nous.

Nous possédons moins de données encore sur Ananios, autre poète satirique contemporain et disciple d'Hippônax. Nous n'avons peut-être pas de lui un seul vers. Nous savons seulement qu'il apporta au vers ïambique une modification, sinon absolument nouvelle, du moins constamment admise par lui : il termina le vers par deux spondées; la syllabe du quatrième pied se trouvant déjà longue, il y eut ainsi à la fin du vers d'Ananios cinq syllabes longues consécutives. Le chôliambe d'Hippônax eut des imitateurs chez les Grecs et chez les Latins; mais le vers d'Ananios s'éloignait trop du type naturel pour avoir un succès durable.

### III. LYRIQUES

On appelle ᾠδή, *ode*, les œuvres comprises sous le nom de poésie lyrique; ce mot est la contraction de ἀοιδή, mot qui se rapporte au verbe ἀείδω, *chanter*. La forme ᾠδή est postérieure à la forme non contractée et date de la période comprise entre l'Odyssée et la fin du septième siècle ; le mot est hellénique sous cette forme, il a son explication dans la langue grecque, il répond à une idée grecque et non étrangère. Il faut donc distinguer profondément l'*ode* de l'*hymne*. Celui-ci remonte au berceau des peuples indo-européens : c'est le chant sacré et liturgique commun à toute la race âryenne. L'ode date d'une époque bien postérieure; elle n'a aucun caractère sacerdotal ; elle appartient à la poésie laïque et elle n'apparaît qu'au commen-

cement des temps historiques de la Grèce, vers le milieu ou la fin du septième siècle. Elle succède sans interruption à l'épopée et coïncide par ses commencements avec l'élégie, qui l'avait pourtant devancée de quelques années.

L'ode grecque est caractérisée, entre les genres de poésie, par l'absence de vers : on n'a jamais dit en grec les [redacted] de Pindare, ni même les *vers* de Sapho ou d'Alcée ; Horace affirme que la poésie lyrique n'est pas soumise aux règles de la mesure :

..... Numerisque fertur
Lege solutis.

C'est ce qu'ont rendu parfaitement clair les derniers travaux relatifs à la musique des Grecs, et en particulier ceux de M. Vincent. Le *rhythme*, ῥυθμός, est pour l'ode ce qu'est pour l'*épos*, l'*élège* et l'*iambe* la mesure, μέτρον, c'est-à-dire le total des syllabes brèves divisé en un nombre déterminé de pieds, πόδες ; le pied est étranger à la poésie lyrique. Or on ne peut comprendre ce que les Grecs entendaient par rhythme, si l'on ne distingue les deux éléments qui le constituent : l'un est poétique, l'autre est musical ; l'adaptation des paroles et de la musique se nomme prosodie, προσῳδία. Le développement naturel de la pensée engendre des phrases ; la plus simple n'est autre que la proposition réduite à ses éléments logiques et grammaticaux ; un ensemble de propositions, subordonnées les unes aux autres et coordonnées grammaticalement sous la raison de l'unité, forme la phrase périodique. Dépourvue de mesure et séparée de toute addition musicale, elle constitue la prose ; soumise aux règles de la prosodie, elle prend le nom de période poétique,

On peut remarquer que dans les bons auteurs, quelle que soit d'ailleurs la nature des vers dont ils se servent, la pensée, dans son développement périodique, marche avec la mesure et que le dernier vers finit avec la pensée. Les anciens aèdes, auteurs d'épopées, accompagnaient leurs récitations par quelques notes de musique, qui soutenaient leur voix ; et nous faisons nous-mêmes usage, en parlant, d'une cantilène dont le développement s'adapte très exactement à celui de la phrase, soit en vers soit en prose. Supprimez la mesure des vers et donnez à cette cantilène une valeur musicale, vous ne changez rien au mouvement de la pensée; mais la cantilène, soumise aux lois de la musique, devient aussitôt un *air.* Cet air commence, marche et se termine avec la pensée, qui se présente ainsi à la fois sous une double forme, la phrase et l'air. L'air, dans son rapport avec la pensée qu'il exprime ou, ce qui est la même chose, avec la phrase, est ce que les Grecs appelaient *rhythme.* On disait: les rhythmes de Pindare, les rhythmes de Simonide, pour désigner les périodes poético-musicales de ces deux grands auteurs.

L'ode grecque est donc un genre littéraire qui tient le milieu entre la prose et les vers. La musique y joue un rôle égal aux paroles ; le poète était en même temps musicien ; la pensée qu'il concevait se présentait à son esprit sous la double forme d'une phrase et d'un chant, et il n'y avait pas pour lui de séparation possible entre ces deux éléments de sa composition. Il en résulte que l'on ne peut comprendre l'histoire de la poésie lyrique chez les Grecs que si l'on suit en même temps celle de la musique. Si l'ode contribua au progrès des études musicales, elle ne put elle-même se perfectionner que par la création ou par le rapprochement des divers systèmes musicaux : en

effet les *modes* grecs ne sont pas également propres à exprimer tous les sentiments ni toutes les idées ; les poètes lyriques n'eurent donc toute leur liberté d'action que quand ces modes furent venus se coordonner dans un vaste système. D'un autre côté le monochorde avait pu suffire aux premiers aèdes, qui ne lui demandaient qu'une *tenue* pour les aider dans leur récitation ; la lyre à trois et plus tard à quatre cordes satisfaisait aux besoins du culte pour les chants naturellement très simples qui accompagnaient les hymnes. Mais à mesure que l'ode, sentant sa force, se porta à rendre tous les sentiments et à exprimer les situations les plus variées, elle eut besoin d'un instrument complet ; elle le posséda dans l'heptachorde, sur lequel purent être exécutés tous les modes fondamentaux de la musique. De plus elle trouva dans la distinction des *genres* des ressources nouvelles et diverses dont elle profita.

C'est dans l'école pythagoricienne, par le travail des mathématiciens, que s'opéra la combinaison des modes antiques et que vinrent se systématiser et se coordonner sur une même échelle les éléments dispersés de la musique des Grecs. Les instruments purent dès lors se fabriquer conformément à la théorie et répondre d'une manière complète aux besoins de la pensée, soit dans les exécutions lyriques, soit au théâtre, soit dans les odéons et les concours. Or ce travail des pythagoriciens ne date que de la fin du sixième siècle : Simonide était déjà vieux quand ces ressources nouvelles furent mises aux mains des poètes ; Pindare put en profiter complètement.

Les commencements de la poésie lyrique sont obscurs. On peut cependant affirmer qu'elle est entièrement grecque, quoique des trois modes essentiels de la musique

deux seulement soient d'origine âryenne. Quant au troisième, le lydien, il était depuis longtemps en usage chez les Grecs d'Asie quand l'ode commença à paraître. D'un autre côté les traditions rattachent les premiers essais lyriques à deux origines également âryennes : par les récits relatifs à l'école de Lesbos, elles nous conduisent en Thrace et à ces hiérophantes orphiques dont le Vêda nous dévoile le point de départ ; les chants phrygiens et le mode majeur qui leur était consacré faisaient partie du culte des Corybantes ou montagnards d'Asie Mineure, dont l'Avesta nous fait connaître la première patrie. Il faut donc admettre que par une sécularisation progressive la poésie et la musique des hymnes engendrèrent le chant lyrique. On peut suivre dès ce moment dans l'histoire leurs perfectionnements successifs, qui furent le fruit, non d'une imitation étrangère, mais d'analyses mathématiques et physiques souvent très subtiles. L'influence de l'Asie Mineure et des traditions orphiques se fit sentir longtemps sur les œuvres lyriques nées dans les îles et même dans la Grèce continentale. Lorsque le peuple grec, par ses constitutions originales et par l'effet des guerres étrangères, eut pris définitivement conscience de sa propre valeur, les odes eurent dans toute sa pureté le caractère hellénique. Mais après la conquête d'Alexandre les chants lyriques se touvèrent de nouveau sous l'influence directe de l'Orient et exprimèrent un mélange d'idées venues en partie de la Perse et de l'Inde, quelques-unes aussi des peuples sémites et de l'Égypte ; enfin ils se firent chrétiens.

Chaque dialecte eut ses poètes lyriques comme chaque race avait ses modes musicaux de prédilection, dans un temps où les Grecs n'agissaient pas encore en commun et n'avaient ni une langue ni une pensée communes. Le prin-

cipal dialecte, comme le mode musical par excellence, était, suivant Platon, celui des Doriens, qui demeura la langue des chœurs tragiques. Comme le mode dorien est moralement le plus noble des modes musicaux, le dialecte dorien est aussi le moins capable de se mêler aux autres et de recevoir une influence étrangère. Celui des Éoliens, moitié grec, moitié asiatique, se combina de bonne heure avec les autres dialectes de l'Asie Mineure et des îles et ne fut presque jamais employé dans toute sa pureté. Flexible et mou, il s'adapta aisément aux divers modes musicaux, surtout au phrygien, mode favori des Corybantes, au lydien qui est pour ainsi dire ultra-mineur, à l'éolien qui se rapproche du dorien. Le dialecte ionien, qui est celui de la prose et dont l'usage général précéda la création de la langue commune, fut employé le dernier dans la poésie lyrique. Enfin, après la fusion des races, les poètes lyriques chantèrent indifféremment dans tous les dialectes, en conservant la tradition qui attribuait à chacun d'eux certains modes musicaux déterminés. Ce fait coïncida avec le rapprochement de ces modes et la construction du système général dans l'école pythagoricienne : il contribua beaucoup à la supériorité de Pindare.

## MUSIQUE DES GRECS

Nous allons exposer, au moyen de la notation moderne, les principaux éléments de la musique des Grecs, tels qu'ils furent adoptés dans la pratique ordinaire de la poésie lyrique et de l'instrumentation[1].

1. Ouvrages principaux concernant la musique des anciens Grecs : Θεωρητικὸν μέγα, méthode suivie dans l'Église d'Orient.

Le son parcourt, entre le grave et l'aigu, un intervalle que la voix ou la corde peut monter ou descendre d'une manière continue, sans qu'il y ait aucune note distincte, aucun point fixe. Cet effet se produit quand on raccourcit sans s'arrêter la partie résonnante d'une corde tendue. Dans cette série indistincte il est possible de fixer certains sons ou notes, entre lesquels on établit ainsi des intervalles définis. Les anciens ont distingué de très bonne heure les intervalles d'un *ton*, d'un *demi-ton*, d'un *tiers* et d'un *quart de ton;* puis les consonnances mélodiques, qui portent la voix à parcourir dans un certain ordre la série des tons et des demi-tons, en établissant la première note sur un point quelconque de la série indistincte. Il existe une consonance fixe, déterminée physiquement par le rapport du simple au double dans le nombre des vibrations, c'est l'octave. L'intervalle de seconde (*ut, ré*) est également fixe; et, celui-ci étant retranché, il reste pour compléter l'octave deux quartes, de composition différente quoique formant en somme deux intervalles égaux. Ces trois in-

Aristide Quintilien.
Tables d'Alypius.
Porphyre.
Euclide.
Ptolémée, liv. II.
Plutarque, *de Musica.*
Boulanger, édition 1603.
Gaudence.
Bacchius l'ancien.
Bryenne.
Burette.
Henri Martin (Comm. sur le *Timée*).
L'Hagiopolite.
Vincent, manuscrits grecs.
Gevaert, *Hist. de la musiq. dans l'antiquité.*
Bourgault-Ducoudray, divers écrits.

tervalles, pris ensemble et composés exclusivement de cinq tons et de deux demi-tons, forment ce que l'on nomme la *gamme diatonique*. Tous les modes fondamentaux de la musique grecque sont contenus dans cette gamme.

I. TÉTRACHORDES. — L'intervalle de quarte étant invariable est commun à tous les systèmes musicaux et leur sert de base. Les musiciens gréco-asiatiques observèrent de bonne heure que sur l'échelle diatonique les mêmes séries mélodiques, consistant en quatre notes semblablement disposées, se reproduisent indéfiniment, par exemple :

1° *ut ré mi fa; sol la si ut;* etc.
2° *ré mi fa sol; la si ut ré;* etc.
3° *mi fa sol la; si ut ré mi;* etc.

Ces séries sont caractérisées et diffèrent les unes des autres par la place du demi-ton, qui est au troisième rang dans la première série, au second dans la deuxième, au premier dans la troisième.

Telle est l'origine du *tétrachorde*, lequel répond, dans l'histoire de la musique, à la longue période qui a précédé l'invention des instruments à sept cordes ou à sept notes fixes.

Quand on fait entendre consécutivement deux tétrachordes superposés, on observe trois cas parfaitement distincts : 1° ils peuvent être séparés par un intervalle d'un ton, comme *fa sol* dans *ut ré mi fa, sol la si ut;* et dans ce cas la dernière note reproduit à l'aigu la première ; 2° ils peuvent se suivre immédiatement, comme *si ut ré mi, mi fa sol la,* et alors il faut ajouter à l'aigu un ton *la si,* pour obtenir la note qui reproduit la première et continue la série des tétrachordes ; 3° enfin on peut concevoir que l'addition d'un ton doive se faire au grave avant la

première série, par exemple en plaçant un *sol* avant la série *la si ut ré, ré mi fa sol*. De quelque manière que l'on complète la série, on obtient l'*octave;* et comme la huitième note reproduit la première, c'est en réalité une série de sept notes se reproduisant elle-même indéfiniment; un instrument rendant ces sept notes exprime la totalité de la gamme diatonique. Composer l'octave avec deux tétrachordes, plus un ton, voilà ce que l'on appela *mettre sept cordes à la lyre*. L'emploi d'instruments à sept notes fit une révolution dans l'art musical, puisqu'il le fit sortir de la longue enfance où le retenait l'usage des tétrachordes.

II. Modes, τόνος, ἁρμονία[1]. — Les modes étaient primitivement des tétrachordes et ne renfermaient que quatre notes; mais lorsqu'on eut découvert l'octave et sa composition, la note additionnelle les transforma en de véritables pentachordes. Chez les Grecs et aujourd'hui encore dans l'Église chrétienne, on solfie les *tons* ou *modes* en descendant cinq notes consécutives de la gamme diatonique. Toute note, prise au hasard dans l'octave, peut servir de base à une série, être prise pour note du ton et constituer un mode. Dans les séries ainsi constituées, il y a toujours au moins un des intervalles qui est d'un demi-ton, à savoir de l'*ut* au *si* et du *fa* au *mi;* seulement la place de ce demi-ton n'est pas la même dans les divers pentachordes, puisqu'elle est fixe dans l'octave. Les modes diffèrent entre eux par la place que le demi-ton y occupe; et le caractère moral de chacun d'eux vient uniquement de cette même cause.

1. Les modes antiques existent encore aujourd'hui dans les chants populaires, les danses et la musique religieuse de la Grèce. Voy. les *Trente Mélodies*, publiées par M. Bourgault-Ducoudray.

Les modernes ne distinguent que deux modes, le majeur et le mineur, qu'ils placent où ils veulent sur la série de la gamme préalablement divisée en demi-tons, et ils opèrent ces transpositions par le moyen des dièzes et des bémols. Notre mode mineur n'existe pas en Orient. Les Grecs reconnaissaient sept modes, auxquels ils donnaient le nom d'*harmonies* et qui reposaient sur les sept notes de l'octave, prises pour notes du ton. Les trois modes primitifs étaient le *dorien*, le *phrygien* et le *lydien;* lorsque ces harmonies vinrent prendre leur place dans l'octave diatonique, elles se trouvèrent à un ton de distance l'une de l'autre, de cette manière :

mode dorien...... *mi fa sol la si* (ut ré mi).
mode phrygien.... *ré mi fa sol la* (si ut ré).
mode lydien...... *ut ré mi fa sol* (la si ut).

On voit que de ces trois modes le dernier seul est majeur ; de plus le mode lydien servait d'accompagnement au mode dorien.

En complétant pour chacun d'eux l'octave naturelle par l'addition d'un tétrachorde à la base, on obtient trois autres modes subordonnés, d'un caractère différent des modes principaux, ce sont :

le mode hypodorien.... *la si ut ré mi* (fa sol la).
le mode hypophrygien.. *sol la si ut ré* (mi fa sol).
le mode hypolydien..... *fa sol la si ut* (ré mi fa).

Enfin il reste, pour compléter l'ensemble des sept modes musicaux des Grecs, à noter celui qui repose sur le *si* et qui n'a pas de mode collatéral puisque les six autres sont déjà classés ; c'est le mode *mixolydien :*

mode mixolydien....... *si ut ré mi fa* (sol la si).

Il était propre à exprimer les grandes passions et les grandes infortunes.

III. Genres, τρόπος. — 1° Les sept modes que nous venons d'analyser sont tous compris dans l'octave naturelle ; les notes qui les composent ne subissaient aucune modification essentielle analogue à nos dièzes et à nos bémols ; de plus ils reposaient sur ce principe, que dans l'octave il y a trois consonances immuables, la seconde, la cinquième et la huitième. Ce système formait comme aujourd'hui le *genre diatonique,* auquel, par des altérations très petites dans les notes variables, on donnait les caractères de *dur,* de *mou* ou de *moyen.* Mais si l'altération est au moins égale à un tiers de ton, le genre est changé, c'est le *genre chromatique.* Dans l'usage, le genre chromatique était composé de tons et de demi-tons, mais placés autrement que dans le diatonique. A chacun des modes cités plus haut répondait un mode chromatique, composé aussi de cinq notes, mais dans lequel l'intervalle placé à l'aigu du demi-ton était réduit lui-même à un demi- ton par l'abaissement de sa note aiguë. On obtenait par là des séries telles que celles-ci :

INTERVALLES CHROMATIQUES $1\frac{3}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ ; $\frac{3}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}1$ ; etc.

Dans toutes ces séries, les deux demi-tons se trouvaient à côté l'un de l'autre et formaient un groupe de trois notes très rapprochées qui portait le nom de *pycnon,* πυκνόν. La place du pycnon, dans les séries de cinq notes, constituait les modes du genre chromatique, comme celle du demi-ton les constitue dans le genre diatonique. En notation moderne il suffit, pour se donner une idée de tous les

modes chromatiques, de placer un bémol au *sol* et au *ré* de la gamme naturelle.

On voit ainsi que le chromatique dorien doit s'écrire :

| | |
|---|---|
| chrom. dorien....... | *mi fa sol* ♭ *la si* |
| chrom. hypodorien .. | *la si ut ré* ♭ *mi.* |

On remarquera que l'abaissement du *sol* et du *ré* donne à volonté l'accord mineur *la ut mi* et l'accord majeur *la ré* ♭ *mi,* etc.; c'est donc avec raison que les Grecs appelaient ce genre *coloré,* du mot χρῶμα; car il en est de même de tous les autres modes de ce genre.

2° L'histoire rapporte qu'Olympos le Vieux, dont nous avons parlé ci-dessus, avait ajouté aux deux genres, diatonique et chromatique, un troisième genre auquel fut donné le nom d'*enharmonique,* ἐναρμόνιος. Il ressemble au chromatique et en procède directement ; il faut seulement concevoir que le *sol* et le *ré* de la gamme sont abaissés au point de se confondre respectivement avec le *fa* et avec l'*ut ;* ces deux dernières notes sont alors abaissées d'un quart de ton [que nous marquons ainsi *] ; et les sept tons de la gamme se trouvent ainsi complétés. On obtient alors une octave que voici, en descendant :

| | | PYCNON | | | PYCNON | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Oct. hypodorienne enharm.. | *la* | *fa* | *fa** | *mi* | *ut* | *ut** | *si* | *la* |
| Intervalles ........................ | 2 | $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ | 2 | $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ | 1 | |

Le *pycnon* enharmonique se compose ainsi de trois notes séparées par deux quarts de ton ; les autres intervalles sont d'un ton et de deux tons. Ce genre ne paraît pas avoir été fort en usage dans la pratique ; car, s'il est toujours facile de réaliser sur les instruments des quarts

de ton et des intervalles beaucoup plus petits, il est très difficile d'y accoutumer la voix. Les anciens avaient reconnu que ce genre produit sur la sensibilité des effets d'une puissance extraordinaire et ils le proscrivaient comme trop plaintif, θρηνητικόν. Cette puissance était due à ce principe que plus les intervalles dans l'octave sont disproportionnés entre eux, plus l'effet musical est considérable [1]. C'est pourquoi le genre enharmonique avait plus d'action sur l'imagination et les sens que les deux autres; le chromatique en avait beaucoup encore. Dans le genre diatonique, qui était le plus employé par les poètes lyriques et dans les drames, les modes produisaient des effets très différents suivant la place et le nombre des demi-tons: ainsi donc, le plus voluptueux était le mode hypolydien, le plus pathétique était le mixolydien; le mode dorien convenait à l'expression des sentiments religieux; le mode phrygien était le mode guerrier par excellence.

1. Gluck en a fait un grand usage dans son opéra d'*Orphée*.

TABLEAUX DES SEPT MODES MUSICAUX

| Dorien. | Hypodorien. | Phrygien. | Hypophrygien. | Lydien. | Hypolydien. | Mixolydien |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | la | | | | | |
| | sol | | sol | | | |
| | fa | | fa | | fa | |
| mi | mi | | mi | | mi | |
| ré | ré | ré | ré | | ré | |
| ut | ut | ut | ut | ut | ut | |
| si | si | si | si | si | si | si |
| la | la | la | la | la | la | la |
| sol | | sol | sol | sol | sol | sol |
| fa | | fa | | fa | fa | fa |
| mi | | mi | | mi | | mi |
| | | ré | | ré | | ré |
| | | | | ut | | ut |
| | | | | | | si |

TABLEAU DES INTERVALLES DANS LES TROIS GENRES

| | la | sol | fa | mi | ré | ut | si | la |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Diatonique...... | | \| | \| | \| | \| | \| | \| | |
| Chromatique... | | | \| \| | \| | | \| \| | \| | |
| Enharmonique. | | | | \| \| \| | | | \| \| \| | |

## LYRIQUES ÉOLIENS

Les Grecs regardaient la poésie lyrique comme originaire de Lesbos et née dans la race éolienne. Quoiqu'elle ait dû réellement sa naissance à une suite de causes agissant depuis longtemps et dont les premiers effets sont insaisissables, on peut cependant dater son apparition de l'époque où le vieux système des tétrachordes fut remplacé par l'octave, et l'ancienne *chélys* par la *lyre* complète des temps civilisés. Or ce fut, paraît-il, à Lesbos que s'opéra cette révolution : de là elle se propagea dans toute la Grèce, soit que Terpandre, qui en était l'auteur, ait fait réellement les voyages qu'on lui attribue, soit que son invention ait cheminé d'elle-même à travers les pays où la tradition le conduit. Jusqu'au temps où ce musicien vécut, avait régné l'usage des instruments à quatre cordes, qui retenait la pensée musicale dans un cadre beaucoup trop étroit pour la poésie. La tradition éolienne en faisait remonter l'origine à Orphée lui-même, dont on racontait que la tête et la lyre, descendant l'Hèbre en chantant, avaient traversé la mer et s'étaient arrêtées au rivage d'Antissa. Les Lesbiens avaient enseveli cette tête harmonieuse et suspendu la lyre dans leur temple d'Apollon ; parmi eux s'étaient formés de nombreux musiciens, réunis en une véritable école et possédant un enseignement traditionnel. D'un autre côté, le mode musical cultivé dans Lesbos et chez les autres Éoliens les rattachait à la Lydie et à la Phrygie et, par les Corybantes, à l'Asie centrale. Enfin le système généalogique des Grecs faisait descendre les Éoliens d'Æolos, fils d'Hellen, qui lui-même était fils de Deu-

calion le Thessalien; Deucalion était fils de Prométhée. Ces deux derniers personnages appartiennent à la plus ancienne mythologie âryenne; Hellen et ses fils sont des personnifications de la race grecque et de ses divers rameaux; mais les traditions lesbiennes indiquent la triple origine des compositions lyriques, origine qui est sémitique par la Lydie et âryenne pour tout le reste.

TERPANDRE, Τέρπανδρος, dont le nom signifie *celui qui réjouit les hommes*, n'était peut-être pas un poëte, quoique l'on cite de lui deux ou trois vers d'une authenticité douteuse; mais il faut le considérer comme un des grands musiciens de la Grèce : ce n'est pas que ses *nomes* aient pu être des compositions musicales compliquées; mais la possession d'un instrument donnant toute l'octave lui permettait de varier les rhythmes et les intonations. Les noms de *trochaïques* et d'*orthiens* que l'on donne à quelques-uns de ses airs en indiquent le caractère; il en est de même de ses airs *spondaïques;* les premiers avaient un mouvement rapide, qui s'accommodait du mode lydien et du mode phrygien particulièrement usités dans Lesbos; les autres, à cause du caractère grave du spondée et de son emploi dans certaines cérémonies religieuses (σπονδή), étaient probablement dans le mode dorien : cette variété eût été impossible à atteindre, si l'auteur n'eût eu à sa disposition que les anciens tétrachordes.

Terpandre est, par l'époque où il fleurit, sur la limite de l'histoire; on raconte qu'il avait fait des airs pour certains passages d'Homère, ce qui n'est nullement vraisemblable, puisque la cantilène épique ne peut pas donner lieu à des airs de musique. Mais ce que Terpandre fit pour les rhapsodes prouve que la poésie lyrique n'avait pas encore

de son temps une existence bien définie. Les disciples et les successeurs immédiats de Terpandre furent des musiciens et non des poètes. Mais aussitôt que le genre lyrique fut né, les poètes qui composaient les paroles des odes furent en même temps les musiciens qui en composaient la musique. De ce jour les vers proprement dits furent remplacés par les rhythmes, et la strophe succéda aux tirades épiques des rhapsodes.

Alcée, 'Αλκαῖος, appartient à l'histoire : c'était un homme politique non moins qu'un poète ; né d'une famille aristocratique, il fut engagé dans cette lutte, alors générale dans le monde grec, qui devait substituer aux anciens nobles des tyrans populaires et, çà et là, aboutir à la simple démocratie. Lesbos fut successivement gouvernée par les tyrans Mélanchrôs, Myrsile et Pittacos. Le premier fut tué par Pittacos et par les deux frères d'Alcée, Kikis et Antiménidas. A cette époque les Éoliens disputaient par terre et par mer aux Athéniens la possession de la Troade ; Pittacos les commandait ; ils furent battus et Alcée prit avec eux la fuite en abandonnant son bouclier. Comme un des chefs du parti aristocratique, le poète succomba dans sa lutte contre les tyrans et fut chassé de Mitylène ; son frère Antiménidas, compris dans le même exil, alla servir dans l'armée de Nabuchodonosor, roi de Babylone ; lui-même erra longtemps en Orient, vit l'Égypte, et essaya de rentrer dans Lesbos lorsque le sage Pittacos eut été nommé *æsymnète* à Mitylène. Mais Pittacos ne voulut pas recevoir les bannis, attachés aux préjugés aristocratiques, avant qu'ils eussent fait leur soumission et renoncé à de prétendus droits que la violence seule pouvait défendre : ils y renoncèrent et Alcée déjà vieux rentra dans sa patrie.

Comme poète, Alcée a mis la lyre au service de la politique ; il a aussi chanté l'amour et les festins ; enfin il a composé des chants en l'honneur des dieux. Ses œuvres existaient encore au onzième siècle de notre ère ; elles furent brûlées avec celles de Sapho et des autres lyriques à Rome et à Constantinople, l'an 1073, sous le pontificat de Grégoire VII. Il nous en reste environ quatre-vingts fragments, dont beaucoup ne sont que de deux ou de trois mots et dont le plus long n'a que vingt lignes très courtes, et beaucoup moins si l'on dispose le rhythme autrement. Voici quelques-uns de ces morceaux.

*Fragments politiques :*

1° « Maintenant, qu'on s'enivre, qu'on boive
à outrance : Myrsilos est mort..... »
2° « Mélanchrôs est digne des hommages de la ville... »

C'est en parlant de Pittacos qu'il vante ainsi par ironie le tyran tué par ses frères : ironie injuste, car on connaît la sagesse et le désintéressement de Pittacos. Ailleurs il dit :

3° « Cet ennemi de la patrie, ce Pittacos, les Lesbiens
en foule et à renfort d'éloges l'ont fait tyran de cette bonne ville
poursuivie par le sort... »
4° «... Alcée est sauvé, mais non pas son bouclier : les
Athéniens l'ont suspendu dans le temple de Minerve... »

Ce passage est tiré d'une ode où le poète avait raconté sa fuite et vanté sa honte, à la façon d'Archiloque.

*Fragments descriptifs :*

1° «... La longue voie resplendit sous l'airain ; tous les
toits sont garnis de casques brillants au-dessus desquels
se balancent les aigrettes de crin, ornement des
têtes des guerriers ; on ne voit que brillantes cnémides tout
ornées de lames d'airain, forte défense contre les flèches ;

que cuirasses de lin nouveau, creux boucliers, glaives chalcidiens, et baudriers et tuniques militaires. On ne peut plus se faire d'illusion ; car c'est pour cela même que nous sommes ici... »

2° «... De ce côté roule une vague, de ce côté une autre ; et nous dans la tempête, nous sommes portés sur le noir vaisseau ; l'ouragan brise nos cordages. Le pied du mât tient bon encore ; mais la voile est déchirée ; elle pend en lambeaux ; le navire chasse sur son ancre... voici pourtant venir une vague égale à la première ; elle nous prépare bien des maux. »

Ce fragment faisait partie d'une ode alcaïque où la république de Mitylène était représentée sous la figure d'un navire : c'est cette ode qu'Horace a imitée dans celle qui commence par ces mots :

O navis, referent in mare te novi
Fluctus !

*Fragments bachiques et érotiques :*

1° « Jupiter nous inonde ; une tourmente d'hiver est dans le ciel ; les cours d'eau sont glacés..... Étouffe l'hiver en le couvrant de feu ; verse à flots dans les coupes un vin savoureux ; et couvre ta tête d'une coiffure moelleuse... » (Voy. Horace, *Od.* I, IX.)

2° « Buvons ! Pourquoi attendre les flambeaux ? Le jour suffit encore. Verse à pleines coupes. Le fils de Zeus et de Sémélé a donné le vin aux hommes pour chasser les soucis. Verse une fois, verse encore ; qu'une coupe soit chassée par une autre..... »

Alcée rappelle à la fois Archiloque et Mimnerme, le premier par la violence de ses invectives, le second par la facilité de ses mœurs. Ces deux traits, qui ne sont point en désaccord, caractérisent les périodes de révolution et d'instabilité des États et les luttes des partis ; ils se retrouvaient fréquemment chez les poètes des cités de l'Asie

Mineure et des îles, car, outre les agitations politiques qu'elles éprouvèrent durant ce siècle, elles furent encore exposées à des intrigues asiatiques qui abaissèrent les courages dans les colonies grecques, et aux envahissements précoces d'un luxe qui leur venait du dehors et auquel elles n'étaient pas préparées.

Alcée créa une forme de rhythme qui porte son nom et qui fut une des plus imitées par les Grecs et par les Latins. Elle dut cette fortune à sa facilité et surtout à ce fait que, rigoureusement divisée en pieds et par conséquent en vers, elle put conserver une couleur prosodique dans un temps où la musique s'était séparée de la poésie. Il en fut de même des autres rhythmes grecs imités par Horace ; et c'est pour une raison contraire que Pindare à ses yeux est inimitable. Du reste le rhythme alcaïque n'est pas le seul dont le poète Alcée fit usage ; il paraît même assez rarement dans les fragments qui nous restent de lui. Quant à sa langue, c'est le dialecte éolien, assez profondément modifié par les relations que les peuples des îles entretenaient depuis longtemps avec les Grecs des autres races.

Les odes d'Alcée ont été souvent imitées par Horace : parmi les plus beaux morcaux du poète latin s'en trouvent plusieurs qui n'étaient guère que des traductions du grec ; c'est ce qu'indiquent clairement des vers ou des passages entiers que l'on retrouve textuellement dans les fragments d'Alcée.

Sapho, Σαπφώ. — Alcée connaissait Sapho, qui appartenait comme lui à l'école orphique d'Antissa et à la ville de Mitylène ; elle était plus jeune que lui de quelques années ; comme lui elle entra dans la conjuration aristocratique ourdie contre Pittacos ; elle fut exilée et se retira en Sicile,

où elle mourut; d'autres disent qu'elle mourut à Mitylène. La légende que l'on raconte d'une Sapho, amante dédaignée de Phaon, et qui se précipita dans la mer du promontoire de Leucade, se rapporte à une autre femme du même nom, Lesbienne d'Érèse, courtisane fameuse et qui vécut plus tard. Il n'y a rien dans l'histoire de la grande Sapho qui ait trait à cette aventure; de plus nous possédons aujourd'hui les portraits antiques de l'une et de l'autre.

Sapho était entourée d'une troupe de jeunes filles, formant autour d'elle une école de poésie et de musique, que l'on peut considérer comme une sorte de dédoublement de l'école d'Antissa. Ces jeunes filles chantaient à l'unisson avec un accompagnement de cithare donnant l'harmonie (ἀντίφωνον). Sapho passa chez les Grecs pour avoir inventé le mode *mixolydien* qui repose sur le *si;* il est au moins probable que ce mode, le plus pathétique de tous, appartient à l'école de Sapho; il devint le mode éolien par excellence. Cette harmonie fut sans doute appliquée au rhythme lyrique qui se compose de trois lignes égales (-◡, - -, - ◡ ◡, - ◡, - ◡) suivies d'une fin de vers héroïque (- ◡ ◡, --;) ce rhythme saphique, pouvant comme celui d'Alcée être scandé suivant des règles de prosodie, fut un de ceux que les poètes romains imitèrent le plus souvent, parce qu'il peut à la rigueur se passer de la musique; citons comme exemple l'ode d'Horace :

Jam satis terris nivis.....

Les odes de Sapho avaient le plus ordinairement pour sujet Aphrodite et les amours : tout ce qui dans l'ordre du sentiment et dans la nature se rapporte à cette divinité paraît avoir été la matière presque unique des chants des Lesbiennes. On se ferait au reste une très fausse idée si

l'on regardait l'école saphique comme une sorte de cour d'amour; et ce serait une plus grande erreur encore d'attribuer le choix de tels sujets à la licence des mœurs et à la dépravation. Aphrodite n'est pas uniquement la divinité des passions impures, et ce n'est pas à ce titre qu'elle était adorée par la Grèce ou chantée par les poëtes : mais il y a dans la nature entière une puissance d'aimer qui anime et conserve les générations des êtres, et « à laquelle les dieux mêmes sont soumis »; elle engendre de grandes et généreuses passions, comme elle peut, en se fourvoyant, conduire au crime, au vice et à la honte. Aphrodite a été l'une des principales déités adorées chez les Éoliens; comme toute autre déesse, elle avait pour prêtresses des femmes et des jeunes filles; quand la poésie se dépouilla de ses formes sacerdotales et que l'ode fut née, les chœurs des femmes de Lesbos eurent naturellement encore pour sujet ordinaire Aphrodite et les amours. C'est de là qu'est venu le caractère particulier des œuvres de l'école de Sapho : nous voyons, en effet, par les fragments qui nous en restent, que ces chants sont pleins de grâce, d'ardeur et de liberté, mais qu'ils ne sont jamais licencieux et qu'ils sont souvent graves et parfois même sévères. Il est donc inutile de vouloir expliquer la nature érotique des poésies éoliennes par des raisons tirées des mœurs des femmes de Lesbos; ces mœurs ne forment point avec celles de l'Ionie un contraste bien sensible : les relations de ces deux races grecques avec l'Asie étaient les mêmes; elles se mêlaient continuellement l'une à l'autre; elles vivaient dans des conditions presque identiques de climat et sous des constitutions politiques fort analogues. Mais toutes deux prises ensemble contrastaient avec la race dorienne et surtout avec la

société de Sparte. A l'époque de Sapho et d'Alcée, les cités éoliennes et ioniennes avaient encore ces mœurs aristocratiques qui les font ressembler, à beaucoup d'égards, à la république de Venise du temps où le noble Marcello composait pour la haute société du Grand Canal les psaumes qui ont rendu son nom célèbre : les relations sociales y étaient libres et faciles, quelquefois licencieuses, mais toujours empreintes de cette élégance et de cette noblesse de manières qui est propre aux aristocraties. Du reste, le climat des îles et des rivages éoliens est d'une douceur qui tourne à la mollesse et qui engendre aisément la volupté; le canal de Lesbos est éclairé le soir d'une suave lumière et parcouru sans cesse par des brises tièdes que parfument les arbustes odoriférants des montagnes. Les richesses et le luxe de l'Asie abondaient sur ces rivages et donnaient aux nobles Grecs de ces contrées ces habitudes de langueur et de poésie passionnée dont nous retrouvons encore quelque chose dans leurs descendants italiens et asiatiques.

*Fragments de Sapho :*

1° A Aphrodite. « Déesse au trône de mille couleurs, immortelle Aphrodite, fille insidieuse de Jupiter, je t'en supplie, ne dompte pas mon cœur sous les chagrins et les ennuis, ô ma souveraine.

« Mais viens plutôt, si jamais autrefois tu as entendu mes chants, si quittant le palais d'or de ton père, tu es venue

« Ayant attelé ton char : de bèaux et rapides passereaux t'emportaient autour de la sombre terre, agitant leurs ailes moelleuses, descendant du ciel à travers les airs.

« Ils arrivent aussitôt. Et toi, ô bienheureuse, souriant de ta bouche immortelle, tu me demandes ce que je souffre, et pourquoi je t'appelle,

« Et ce que désire avant tout mon cœur en délire, et qui je

voudrais enlacer dans les nœuds d'amour : « Qui donc, Sapho, « te fait injure ?

« S'il te fuit, bientôt il te poursuivra ; s'il a refusé tes pré- « sents, il t'en fera à son tour ; s'il n'aime pas, bientôt il aimera, « quand tu ne le voudrais plus. »

« Viens encore à moi maintenant, délivre-moi de mes peines ; tout ce que souhaite mon cœur, accomplis-le ; combats toi-même avec moi. »

2° A UNE BIEN-AIMÉE. « Il me paraît égal aux dieux l'homme qui est assis devant toi, et qui à tes côtés entend ta voix si douce ;

« Ton sourire fait naître l'amour ; dans ma poitrine il a ravi mon cœur. A peine t'ai-je vue, la voix me manque.

« Ma langue est enchaînée, un feu léger court sur ma peau, mes yeux n'y voient plus, mes oreilles bourdonnent.

« Une sueur froide m'inonde, un tremblement me saisit tout entière, je suis plus verte que l'herbe, il me semble que je vais mourir..... »

3° A UNE IGNORANTE. « Morte, tu seras gisante ; et jamais souvenir de toi ne restera, jamais dans l'avenir ; car tu n'as point de part aux roses de Piérie. Tu erreras inconnue dans les demeures d'Adès, voltigeant avec les morts obscurs. »

4° « Comment cette villageoise mal vêtue peut-elle charmer ton cœur ? Elle ne sait pas même relever sa guenille sur ses talons. »

5° « Exhaussez la maison,
O hyménée !
« Exhaussez-la, architectes.
O hyménée !
« Voici venir un gendre pareil à Mars,
O hyménée !
« Beaucoup plus haut qu'un homme très grand. »

Le nombre des fragments qui nous restent de Sapho s'élève à près de cent ; la plupart d'entre eux n'ont qu'un vers ; mais leur variété peut donner quelque idée des pensées et des rhythmes de l'école de Lesbos. Les deux

premiers sont composés de strophes saphiques et sont demeurés très célèbres : on sait que Boileau a mis le second en vers français : mais la langue française substitue la mesure au rhythme et, supprimant la musique, fait oublier que toutes ces poésies étaient chantées et ne se séparaient point des mélodies dont le poète les avait revêtues en les composant. Ces airs étaient la moitié des œuvres lyriques; tout ce que nous pouvons penser de ceux de Sapho, c'est qu'ils appartenaient pour la plupart à l'harmonie éolienne ou mixolydienne et que, comme plusieurs cantilènes de l'Église catholique et de la Grèce moderne, ils reposaient sur un demi-ton; leur effet devait donc être à la fois passionné et un peu mélancolique, comme celui de beaucoup de chants entendus aujourd'hui dans le Levant.

ÉRINNA, Ἤριννα. — *Anagara, Anactoria, Androméda, Atthis, Cydnô, Damophila, Eunica, Érinna, Gongyla, Mégara, Télésippa :* voilà les noms des principales femmes réunies autour de Sapho, formant son école, écoutant ses leçons ou partageant son amitié. Aucune parmi elles n'a été aussi célèbre qu'*Érinna*, à la renommée de laquelle contribuèrent à la fois son talent et sa jeunesse sitôt ravie par la mort. A l'âge de dix-huit ans elle avait composé le poème de la *Quenouille* en vers héroïques; et l'estime que l'on avait pour cette œuvre la faisait placer à côté de celles d'Homère, quoiqu'elle ne renfermât que trois cents vers. Cet ouvrage n'appartenait pas à la poésie lyrique; il rattache l'école de Lesbos à la tradition épique et aux rhapsodes et prouve que, dans cette société d'hommes et de femmes poètes, on s'occupait de genres qui n'avaient rien de commun avec l'ode. Du reste Érinna avait aussi

composé des odes dans le dialecte éolien ; il est probable que nous n'en possédons aucun débris. Elles existaient encore au temps de Properce ; mais elles disparurent vraisemblablement au XIe siècle avec celles d'Alcée et de Sapho. Il est possible que l'ode éolienne dans le rhythme saphique adressée à *Roma* soit une œuvre d'Érinna : la Force est une abstraction qui n'était guère faite pour inspirer une Lesbienne de dix-sept ans, si ce n'est la force d'Amour ; mais ce morceau s'applique si bien à la ville de Rome, qu'on ne peut guère y voir autre chose qu'une imitation de l'antique, comme il s'en est fait beaucoup d'autres sous la domination romaine. Le nom même de l'inconnue *Mélinno*, à qui on l'attribue, a pu, par sa ressemblance avec celui d'Érinna, faire attribuer à l'élève de Sapho une petite composition qui date de temps postérieurs.

Arion, Ἀρίων. — Quoique Arion semble avoir été contemporain d'Alcée, nous avons parlé d'abord de Sapho, à cause de ses relations avec ce poète, et d'Érinna parce qu'on ne peut guère la séparer de Sapho. Hérodote se trompe quand il attribue à Arion de Méthymne la création du *dithyrambe* et l'invention même de ce mot ; car ce mot n'est pas grec. Mais Arion était sans doute le plus habile cithariste de son temps et il organisa à Corinthe l'exécution des chœurs dithyrambiques. Le caractère *tragique* des dithyrambes d'Arion, dont parle Suidas, prouve que ce chant subissait déjà la transformation d'où devait naître bientôt la tragédie ; et ce fait ne peut s'expliquer que si l'on suppose une existence déjà ancienne au dithyrambe et une tendance à l'affranchir de ses vieilles formes sacerdotales. Le mouvement en cercle autour de l'autel.

de Bacchus est attribué au musicien de Méthymne; mais cette ronde bachique n'était qu'une modification de l'antique mouvement choral dont on peut constater l'usage dans les hymnes du Vêda. Du reste le dithyrambe ne fut pas toujours cyclique, à partir de l'époque d'Arion ; car les chœurs tragiques conservèrent le double mouvement de strophe et d'antistrophe, qui est de beaucoup antérieur à ce poète. Mais la transformation que le poète de Méthymne fit subir au rhythme dionysiaque devint assez célèbre pour que, cent cinquante ans plus tard, Pindare ait pu faire honneur à la ville de Corinthe de l'invention du dithyrambe. (*Olympid.*, 13.)

C'est à Corinthe, en effet, qu'Arion produisit dans le chœur bachique cette altération profonde. Il passa un temps considérable à la cour de Périandre, fils de Kypsélos, et devint le poète et le musicien le plus illustre de ce pays. Voici ce qu'Hérodote raconte de lui, d'après la légende corinthienne : « Arion navigua en Sicile et en Italie. Ayant amassé de grands biens, il voulut retourner à Corinthe. Prêt à quitter Tarente, il loua un vaisseau corinthien... Mais quand il fut sur le navire, les Corinthiens résolurent de le jeter à la mer pour s'emparer de ses richesses. Arion, s'étant aperçu de leur dessein, les leur offrit, les conjurant de lui laisser la vie. Mais ils lui ordonnèrent de se tuer lui-même s'il voulait être enterré, ou de se jeter sur-le-champ à la mer. Arion... les supplia de lui permettre de se revêtir de ses plus beaux habits et de chanter sur le tillac une dernière fois. Ils présumèrent qu'ils auraient du plaisir à l'entendre et, dès lors, ils se retirèrent au milieu du vaissseau. Arion se para de ses plus riches habits, prit sa cithare, monta sur la poupe et exécuta un air orthien; puis il se jeta dans la mer. Pendant que

le navire voguait vers Corinthe, un dauphin reçut Arion sur son dos et le porta à Ténare. Là, ayant mis pied à terre, Arion s'en alla à Corinthe vêtu comme il était et y raconta son aventure. » Les matelots furent reconnus, et punis. « On voit à Ténare une petite statue de bronze représentant un homme sur un dauphin : c'est une offrande d'Arion. » (Hérod., I, 24.)

Cette légende d'Arion montre en lui un musicien plutôt qu'un poète. De plus, quoique né à Méthymne et Éolien par sa naissance, il a passé hors de ce pays la plus grande partie de sa vie. Enfin le dithyrambe, qu'il paraît avoir cultivé exclusivement, appartient à peine à la poésie lyrique : dans le passé, c'est un hymne ; dans l'avenir, c'est la source d'où sortit la tragédie. Arion ne paraît pas avoir formé une école, comme Sapho ; mais l'usage des rondes dithyrambiques, au moins dans Corinthe, subsista longtemps après lui. Quoique ces chœurs fissent partie d'une fête religieuse et qu'ils aient été d'abord institués dans cette ville, il faut voir pourtant dans leur création une influence directe et un développement particulier du génie lyrique des Éoliens ; car c'est certainement à Lesbos qu'Arion avait puisé le goût et acquis la connaissance des compositions musicales et des rhythmes.

## LYRIQUES DORIENS

On a remarqué justement que le caractère dominant des œuvres lyriques des Doriens est l'impersonnalité. L'auteur s'efface ; ses affections privées, les accidents de sa vie ne paraissent presque jamais dans ses chants ; l'ode entre ses mains se détache même des choses vulgaires de la vie hu-

maine, des luttes de partis, des intérêts politiques naissant au jour le jour. Les traditions communes de la Grèce, les fêtes nationales ou sacrées, les histoires des héros et des dieux sont les sujets ordinaires des odes écrites dans le dialecte dorien.

Alcman, Ἀλκμάν. — La ville de Sardes était, en Asie Mineure, le centre le plus avancé vers l'ouest du commerce oriental : sa population était, comme aujourd'hui celles de Smyrne et de Constantinople, composée d'hommes de toutes les nations. Les Lydiens, peuple sémite, y étaient peut-être en majorité du temps de Crésus ; Cyrus et ses successeurs y amenèrent beaucoup de Perses, de Mèdes et des hommes du haut Orient ; mais les Grecs y furent toujours en grand nombre, s'enrichissant par le commerce des caravanes, et cultivant entre eux les arts et les lettres de leur pays.

Alcman, qui vivait dans la seconde moitié du septième siècle, était né à Sardes ; son nom est grec ; sa famille l'était aussi. Il dit de lui-même :

« Tu n'es point un homme sauvage, ni un malhabile, ni un homme sorti d'une race ignorante, un Thessalien, un Érysichéen, un berger de Calydon, mais de la ville élevée de Sardes. »

Alcman vint à Sparte après les guerres de Messénie, lorsque le Péloponèse était pacifié et que les mœurs doriennes s'y développaient sans entraves. Les associations de tout genre y pouvaient naître sous les conditions que leur imposait la constitution de Lycurgue. Déjà autrefois Tyrtée y avait institué des chants guerriers, sorte de chœurs qui se répétèrent longtemps après lui. Alcman y importa d'Asie des connaissances musicales que les rudes Lacédémoniens ne possédaient pas ; et devenu lui-même

citoyen de Sparte, il organisa dans la ville ces chœurs célèbres connus sous le nom de *Parthénies*, qui furent comme un complément de la constitution lycurgienne :

> « Allons, Muse, Muse à la voix claire, chante une mélodie
> à plusieurs membres ; commence pour les jeunes filles
> un chant nouveau..... »

Ces chœurs de jeunes filles réunissaient la poésie, la musique et la danse, c'est-à-dire les trois formes essentielles de la rhythmique. C'est en ajoutant la danse aux paroles et au chant que le poète de Sardes a mérité d'être appelé le créateur des chœurs ; le chœur en effet, χορός, est, par-dessus tout, ce mouvement cadencé qui constitue aujourd'hui même les danses populaires de la Grèce : chez les Grecs modernes, un bal s'appelle un chœur. C'est cela même qui est indiqué dans ce fragment d'Alcman :

> « Il a envoyé trois saisons, l'été, l'hiver et l'automne,
> et une quatrième, le printemps, où il faut danser
> et non se livrer aux festins... »

Les mœurs spartiates, ces exercices corporels que l'on imposait aux femmes, se prêtèrent sans peine aux inventions lyriques d'Alcman ; tandis que les hommes faisaient ou préparaient la guerre, la poésie avec la musique et la danse demeurait le lot des femmes ; c'était la partie douce et aimable des usages de la ville. Au lieu de ces habitudes viriles et rudes que les femmes recevaient de la loi de leur pays, elles se virent peu à peu soumises au rhythme, et la poésie lyrique devint parmi elles un véritable instrument de civilisation. D'ailleurs l'*eurythmie* a toujours été l'un des besoins les mieux reconnaissables du génie dorien, et des Doriens s'est communiquée au reste de la Grèce. Dans l'ordre pratique leur défaut est de l'avoir exa-

gérée au point de lui sacrifier l'individu ; mais dans la poésie et les arts, l'eurythmie dorienne a puissamment contribué à la création de ces formes parfaites que la Grèce a produites en si grand nombre. Alcman doit être compté parmi les grands propagateurs de l'eurythmie ; une part notable lui revient dans la perfection des œuvres de Pindare. Du reste, outre ses *Parthénies,* il avait composé des péans, des épithalames, des chants en l'honneur des dieux, où la mesure disparaissait entièrement pour ne laisser de place qu'au rhythme et à la mélodie. Il en est résulté que les compositions lyriques d'Alcman n'ont pu être imitées par les poètes latins, auxquels elles n'offraient pas les avantages du langage mesuré.

Enfin le mode dorien et le mode hypodorien, qui sont les deux modes mineurs en *mi* et en *la*, ont un caractère de gravité qui s'accorde mal avec les passions fugitives et les sentiments personnels. Cela seul élevait le lyrisme dorien dans une sphère où les odes éoliennes pouvaient difficilement atteindre. Aussi lorsque la poésie lyrique acquit au siècle suivant toute sa perfection, elle la dut bien plus à la tradition dorienne qu'aux exemples d'Alcée ou de Sapho.

STÉSICHORE, Στησίχορος. — *Tisias* naquit peut-être à Mataure, mais plus probablement à Himère, en Sicile. Cette ville était une colonie de Zanclé, et fut elle-même colonisée par des Messéniens après la seconde guerre de Messénie. Durant le septième siècle, il se forma dans cette ville un centre de poésie lyrique qui, au commencement du sixième, avait acquis une grande importance. Tisias, qui naquit vers l'an 630 et qui mourut vers 555, occupe dans cette école une période de soixante années, qu'il

employa à perfectionner les rhythmes et à compléter les formes lyriques créées avant lui. La poésie sicilienne, quoique employant le dialecte dorien et se produisant dans des colonies venues du sud du Péloponèse, ne procède ni de Sparte ni d'Alcman. Le souffle lyrique était à cette époque répandu dans le monde grec tout entier ; les relations commerciales facilitaient les voyages des poètes dans toutes les parties de la Méditerranée et répandaient presque uniformément sur tous les rivages les connaissances et les inventions nouvelles. L'école sicilienne est contemporaine d'Alcman et de Sapho.

La création de l'*épode*, universellement attribuée à Tisias, lui fit probablement donner le nom de *Stésichore*, par lequel il est toujours désigné. Le mouvement vers la droite est aussi ancien que la poésie religieuse dans toutes les parties de la race âryenne ; c'est la marche des prêtres allant autour de l'autel à la rencontre du soleil levant. Il a donné lieu à la *strophe ;* le mouvement de retour ou *antistrophe* doubla le champ de la poésie lyrique et paraît avoir été soumis pour la première fois à la rhythmique dans les dithyrambes du musicien Arion. Stésichore compléta cette conception lyrique par l'addition d'un chant exécuté au repos et qui prit le nom d'ἔπωδὸς ou chant complémentaire. Par les exemples nombreux que nous offrent les poètes dramatiques et Pindare, on voit que le rhythme de l'antistrophe est le même que celui de la strophe, mais que le rhythme de l'épode est différent. Cela revient à dire que le chœur exécutait deux fois le même air, et que parvenu au repos il en exécutait un second, qui doit être considéré comme le complément idéal du premier. Souvent, en effet, la pensée et la phrase de la strophe se continuent dans l'antistrophe, sans point ni virgule, et em-

piètent même sur l'épode; mais la pensée et la phrase finissent toujours avec cette dernière. La période fut donc divisée en trois par Stésichore, ce qui donna lieu au proverbe τὰ τρία Στησιχόρου. L'épode l'ayant ainsi complétée et l'esprit se trouvant satisfait, le musicien-poète pouvait commencer une seconde série, différente de la première par ses rhythmes, mais identique par la constitution de son ensemble, et qui, offrant ainsi le double avantage de la variété des airs et du retour régulier des trois éléments essentiels, pouvait se répéter indéfiniment sans monotonie. La forme de strophe employée par Dante et par les épiques italiens présente moins d'avantages, parce qu'elle ne varie pas et qu'elle peut engendrer l'ennui. Le triple rhythme de Stésichore, variant à chaque nouvelle strophe, permit à ce poète d'appliquer la musique à de grands sujets et d'écrire en rhythmes de longs poèmes. Pindare et les tragiques tirèrent de son invention le plus heureux parti.

Voici les titres des ouvrages de Stésichore, que Suidas nous dit avoir composé vingt-six livres de poésies : les *Combats*, Ἆθλα; *Chants bucoliques;* la *Géryonéide; Hélène;* la *Palinodie;* l'*Épithalame d'Hélène; Ériphyle;* l'*Europie*, Εὐρωπεία; la *Destruction d'Ilion; Calycé; Cycnos;* l'*Orestie; Poésies érotiques* ou Παιδικά; *l'Éloge de Pallas; Rhadiné; Scylla;* les *Chasseurs de sanglier*, Συοθῆραι. De tous ces écrits aucun n'avait un caractère personnel et ne se rapportait à des événements contemporains; il n'en faut pas même excepter les poèmes sur Rhadiné et sur Calycé, jeunes filles dont les aventures tragiques paraissent avoir été populaires en Grèce à cette époque et ont fourni des sujets de chants au même titre que les légendes de Scylla, d'Ériphyle et d'Hélène. D'ailleurs la vie de Stési-

chore fut une des plus paisibles de toute l'antiquité; d'un caractère doux, aimable et modéré, il gagnait l'affection de tous ceux qui l'approchaient; d'une moralité sévère quoique humaine, il n'eut aucune de ces passions qui font naître les aventures; sa vie se passa dans la vertu et la paix du cœur. Platon raconte seulement qu'ayant blâmé Hélène il en fut puni par Vénus, qui lui ôta la vue et qui ne la lui rendit que quand il eut composé sa *Palinodie*.

Le caractère des chants de Stésichore ne nous est guère connu directement; car nous ne possédons de lui qu'un petit nombre de fragments, dont le plus étendu n'a que neuf lignes; il appartient à la Géryonéide :

« Le Soleil, fils d'Hypérion, descendait dans une coupe d'or, afin que, ayant traversé l'Océan, il arrivât dans les profondeurs sacrées de la nuit ténébreuse, près de sa mère, de sa
jeune épouse et de ses enfants chéris ; et le fils de
Jupiter se rendit à pied dans un bois ombreux
de lauriers. »

Le poète avait dit dans son Hélène :

« Tyndarée offrait des sacrifices à tous les dieux, il
n'oublia que Cypris aux doux présents. Cypris
irritée donna aux filles de Tyndarée d'être mariées
deux fois, trois fois, et de quitter leurs époux. »

Il commença ainsi sa Palinodie :

« Non ! ces paroles ne sont pas vraies ; tu n'es point
allée sur les vaisseaux bien pontés, tu n'es point
allée dans la citadelle des Troyens. »

Il ne nous reste du chant célèbre dont Aristophane (*Nuées*, 936) cite les deux premiers mots : Παλλάδα περσέπολιν, que les trois premiers vers :

« Pallas, destructrice des citadelles, terrible déesse, qui

soulèves la guerre, je t'invoque, ô guerrière, chaste fille du grand Jupiter, toi qui domptes les coursiers, invisible Athéna. »

La perte de ce chant est d'autant plus regrettable qu'il était un de ceux qui se redisaient le plus souvent chez les Grecs et qu'il se répétait, comme un morceau classique, dans les écoles d'éphèbes jusqu'au temps de la guerre du Péloponèse. Du reste il n'est pas absolument certain qu'il ait eu pour auteur Stésichore ; quelques-uns l'attribuent à *Lamproclès*.

La variété des sujets traités par le poète d'Himère, et dont plusieurs appartiennent aux traditions épiques, nous fait voir en lui l'un des plus importants prédécesseurs de Pindare; elle explique le mot de Quintilien : « Stésichore a soutenu sur la lyre le fardeau de l'épopée; » et le mot d'Horace : *Stesichorique graves Camenæ*, « et les muses austères de Stésichore ». Il faut ajouter à ces deux appréciations que, malgré la variété de ses sujets et de ses rhythmes, ce poète n'employait que deux modes musicaux, le dorien et le phrygien, et probablement aussi leurs deux modes relatifs, l'hypodorien et l'hypophrygien. C'était beaucoup déjà, dans un temps ou le rapprochement des modes ne s'était pas opéré, du moins dans la pratique. Ces quatre modes, dont les trois premiers sont mineurs (*mi*, *ré*, *la*) et le dernier majeur (*sol*), offraient d'assez grands contrastes pour soutenir l'attention durant des poèmes entiers, et ils ont cette noblesse qui convenait au genre de poésie adopté par Stésichore.

Ibycos, Ἴϐυκος. — La ville de Corinthe racontait sur Ibycos une histoire qui rappelait beaucoup celle d'Arion : la fable des grues d'Ibycus est célèbre aujourd'hui même.

Ce poète était né à Rhégium sur le détroit de Messine vers le temps où mourait Stésichore. C'était un autre âge de la civilisation grecque, la seconde moitié du sixième siècle étant caractérisée par les tyrannies dans presque toutes les cités helléniques. Parmi ces rois sans ancêtres, qui gouvernaient avec un pouvoir presque absolu, même dans les états démocratiques, nul n'acquit autant de renommée et de puissance que Polycrate, tyran de Samos. Sa cour et son règne brillèrent d'un faste auquel les Grecs n'étaient point accoutumés et qui les éblouissait : somptueux et populaire, guerrier et artiste à la fois, il attirait autour de lui, comme le fit bientôt après Hiéron, les poètes et les autres hommes distingués de toute la Grèce; leurs mœurs privés ne le préoccupaient guère, pourvu qu'ils ajoutassent par leurs œuvres quelque éclat à sa royauté. Ibycos passa une portion de sa vie à la cour de Polycrate; sa conduite licencieuse forma un contraste d'autant plus frappant avec celle de Stésichore, que le disciple composa à la façon du maître et s'exerça sur de semblables sujets. Aussi les Grecs, qui chantaient de Stésichore le fameux Παλλάδα περσέπολιν, retinrent-ils presque uniquement les chants érotiques de son successeur. Ibycos mourut assassiné dans un voyage sur mer, n'ayant d'autres témoins que ces grues qui plus tard, dit la légende, firent reconnaître ses meurtriers.

Il ne semble pas que le poète de Rhégium ait beaucoup ajouté à l'art de Stésichore. Les sujets héroïques avaient exercé sa muse comme celle de son prédécesseur; la langue de Rhégium était à peu près la même que celle d'Himère; les modes musicaux applicables aux sujets épiques et les rhythmes créés par Stésichore se reproduisaient dans les odes d'Ibycos. Le vieux poète avait même

donné l'exemple de chants érotiques, et l'on avait de lui un recueil de παιδικά. Mais il est probable que son jeune rival donna à ses odes amoureuses une couleur que ne lui avait pas donnée le poète sicilien, plus retenu dans ses mœurs. Il ne nous reste d'Ibycos qu'une dizaine de fragments, dont voici les plus remarquables :

1° « Euryale, rejeton des douces Grâces,
souci des jeunes filles à la belle chevelure,
Cypris et Pithô aux charmantes paupières
t'ont nourri parmi les fleurs des rosiers. »

2° « Au printemps fleurissent les pommiers de Cydonie,
arrosés par l'eau des ruisseaux dans le jardin
sacré des vierges, et les grappes en fleur croissent
à l'ombre des pampres verts. Mais moi,
l'Amour en aucune saison ne me laisse de repos ;
comme le Borée de Thrace brûlant sous l'éclair,
il s'élance intrépide d'auprès de Cypris, et s'empare violemment
de mon âme assombrie par de farouches fureurs. »

3° « L'Amour encore, sous ses noires paupières me
lançant des regards qui consument, par des charmes
de toute sorte me jette dans les lacs infinis de Cypris.
Ah ! je tremble à son approche, comme un vieux cheval,
autrefois victorieux, reçoit malgré lui le joug et craint
de descendre dans la carrière avec des chars
rapides. »

### LYRIQUES IONIENS

Les poètes de la Sicile et de la Grande-Grèce dont nous venons de parler ont écrit leurs odes dans un dialecte dorien mêlé de mots et d'expressions ioniennes; ils forment donc un passage des lyriques doriens à ceux d'Ionie. Mais les sujets et les sentiments exprimés par les uns et les autres ne sont point les mêmes, et quoique les

lyriques ioniens soient venus après les autres, on ne saurait les regarder simplement comme leurs disciples ni comme leurs imitateurs. Le genre lyrique régnait au sixième siècle dans toute la Grèce, et, par suite de circonstances et de causes particulières, trouvait à s'exprimer tour à tour ou à la fois dans certains lieux et dans des dialectes différents. La grande poésie avait été transportée dans le genre lyrique par les poètes doriens, grâce aux modes musicaux qui leur étaient propres et aux combinaisons de rhythmes qu'ils surent inventer. Les Éoliens, venus les premiers, n'avaient pas eu les mêmes avantages. Le génie ionien apporta tout d'abord dans le lyrisme sa grâce infinie et sa légèreté charmante; plus tard, des influences extérieures modifièrent ses productions et le ramenèrent à la puissance et à la majesté dorienne. Aussi, quoique Simonide l'emporte souvent sur Anacréon, c'est pourtant ce dernier poète qui est le vrai représentant de la poésie lyrique chez les Ioniens. Il a précédé le poète de Céos, qui cependant a vécu dans le dernier quart du sixième siècle, mais qui appartient trop à la période des guerres médiques pour qu'il en soit question dans ce chapitre.

Anacréon, 'Ανακρέων. — Ce poète naquit à Téos, une des douze villes de la confédération ionienne, sur le rivage de Clazomène. Ses chants étaient déjà célèbres vers le milieu du sixième siècle ; il était donc né dans la première moitié, quoiqu'on ne puisse dire en quelle année. Lors de la conquête de l'Ionie par les Perses, les habitants de Téos, à l'exemple des Phocéens, quittèrent la ville pour aller s'établir à Abdère en Thrace ; Anacréon fut l'un d'eux. Comme Ibycos, il fut plus tard attiré à la cour de

Samos, où il vécut plusieurs années. A la mort de Polycrate, les Pisistratides, qui rivalisaient de magnificence avec le tyran samien, appelèrent Anacréon qui se rencontra auprès d'eux avec Simonide de Céos et le poète mystique Onomacrite. Hipparque ayant été assassiné, Anacréon se rendit en Thessalie, pays divisé à cette époque en un grand nombre de petits États féodaux. Les Aleuades régnaient à Larissa et rivalisaient avec les tyrans de la Grèce démocratique par leur luxe et leur amour de la gloire : ils firent plus tard chanter leur nom par Simonide et par Pindare ; à cette époque, ils accueillirent et protégèrent Anacréon. Toutefois, lorsque Téos, sous la domination des Perses, se fut relevée de ses ruines, Anacréon déjà vieux revint l'habiter et, selon toute vraisemblance, y mourut. Les mœurs de ce poète furent douces et faciles, mais non licencieuses. S'il chanta l'amour et le vin, on n'en saurait conclure qu'il ait fait de l'un ou de l'autre un usage immodéré. Platon (*Phèd.*) lui donne le titre de sage, σοφός ; Élien confirme ce jugement par ces paroles : « Au nom des dieux, que personne ne médise du poète de Téos et ne l'accuse d'intempérance (ἀκόλαστον εἶναι λεγέτω). » On pourrait voir en lui un courtisan et un adulateur des princes et des tyrans : mais ce serait mal comprendre les mœurs et les usages de la Grèce ; il faudrait renfermer dans le même blâme plusieurs hommes dont la haute moralité est reconnue ; et enfin on ne doit pas oublier qu'Anacréon exilé, errant de ville en ville, était attiré et secouru à cause de son génie par les hommes les plus éminents de ce siècle.

Que nous reste-t-il d'Anacréon ? Nous possédons un recueil d'odes anacréontiques, dont beaucoup certainement appartiennent à une époque postérieure et n'ont ni le

charme ni la pureté de langage qui étaient les traits caractéristiques d'Anacréon. Mais il nous paraît aussi bien difficile de prouver que la plupart de ces pièces soient apocryphes. Anacréon faisait souvent, dit-on, allusion à Polycrate, et ces pièces ne parlent pas de lui ; mais pendant sa longue vie, le poète a dû en composer un très grand nombre, et il est bien naturel que celles-là seules aient survécu qui avaient le caractère le plus général et la couleur la moins historique ; c'est ce qui se produit déjà chez nous pour Béranger. Nous sommes donc portés à croire que, parmi les odes anacréontiques, au nombre d'environ cinquante, qui composent le recueil, un assez grand nombre peuvent passer pour authentiques. Faut-il même tenir un grand compte de quelques imperfections de langage ? Les chants du poète ont été répétés par bien des bouches avant d'être recueillis ; et lorsqu'ils furent, au XIe siècle, brûlés à Constantinople avec ceux de Sapho, les copies qui en purent être sauvées n'étaient probablement pas les meilleures. Enfin, c'est surtout parmi les Ioniens que les odes d'Anacréon devinrent populaires ; leurs sujets convenaient à cette race de navigateurs, qui s'en allaient les répétant sur les eaux paisibles de la Méditerranée pour charmer les loisirs de longues soirées souvent trop calmes. Les fragments authentiques ne forment pas avec beaucoup de ces odes un contraste frappant : car l'amour est parfois tyrannique et violent, il n'en est pas de même de celui qui s'accommode des ris et des festins ; on en peut dire autant de Bacchus. Anacréon a pu chanter les uns et les autres.

Du reste, il est certain que les moins authentiques d'entre ces odes ont été faites sur le modèle des vrais chants d'Anacréon, et qu'elles peuvent par conséquent en donner

quelque idée. Or beaucoup d'entre elles sont divisées en couplets par un refrain soit identique à lui-même, soit plus ou moins modifié ; de plus, le nombre de vers n'est pas le même dans chaque couplet ; on peut donc penser qu'Anacréon avait composé de véritables *chansons*, mais que dans chacune d'elles le même air ne se reproduisait pas deux fois de suite ; pour une ode au contraire, il n'y avait qu'un seul rhythme, un seul air divisé en plusieurs parties ; on en chante encore de pareils sur la Méditerranée. Telle est la première ode du recueil :

« Je veux dire les Atrides,
je veux chanter Cadmus ;
mais ma lyre sur ses cordes
ne dit que le nom d'Amour.
J'ai changé hier ses cordes,
j'ai changé tout l'instrument :
et je chantais les hauts faits
d'Héraclès ; mais la cithare
répondait par : les Amours.
Adieu donc, je vous prie,
Héros ; car la cithare
ne chante que les Amours. »

Voici le célèbre morceau de la *Colombe*, que les uns attribuent à Anacréon, que d'autres lui refusent, et qui n'est, ni pour la composition ni pour le style, indigne du poète de Téos :

« Aimable colombe,
d'où donc, d'où viens-tu ?
Et tous ces parfums
qu'en traversant l'air
tu exhales et tu distilles ?
Quel est le soin qui t'occupe ?
— Anacréon m'envoie
vers le jeune Bathylle
à présent de tous

le maître et le roi.
Cythère m'a vendue
pour une chansonnette.
Et moi d'Anacréon
je suis la messagère.
Et maintenant de lui
je porte cette lettre.
Il m'a dit qu'au retour
j'aurais ma liberté.
Mais moi, s'il me la donne,
je reste auprès de lui.
Faut-il donc que je vole
par les monts et les champs,
me posant sur les arbres
vivant de grains sauvages?
Aujourd'hui j'ai du pain
que je dérobe aux mains
d'Anacréon lui-même;
et je bois à la coupe
où lui-même a goûté.
Lorsque j'ai bu, je saute
et couvre de mes ailes
mon maître Anacréon;
après je m'assoupis
et je dors sur sa lyre.
Tu sais tout : va donc!
Tu me rends plus bavarde,
mon cher, que la corneille. »

Outre les odes contestées que l'on publie sous le nom d'Anacréon, il nous reste de lui un assez grand nombre de fragments authentiques dont la plupart n'ont qu'un médiocre intérêt, parce qu'ils sont détachés de l'ensemble dont ils faisaient partie. Ils montrent quelquefois cependant la tournure d'esprit du poète, ses traits piquants et le charme de ses images.

« Tu es l'ami des étrangers; j'ai soif; laisse-moi donc boire. »

« Apporte de l'eau, apporte du vin, jeune garçon, apporte
aussi des couronnes de fleurs ; apporte vite, que je ne
lutte point contre l'Amour. »

« L'Amour m'a asséné un grand coup, comme un forgeron
donne un coup de marteau. Il m'a fait prendre un
bain d'eau glacée. »

Aucun poète lyrique n'avait joui d'une renommée pareille à celle d'Anacréon. Il n'en faut pas même excepter Sapho, dont le style avait quelque chose d'archaïque et dont le dialecte était d'ailleurs moins populaire en Grèce que le dialecte ionien. De plus Sapho, ainsi qu'Alcée, était le poète de l'aristocratie ; Anacréon chantait pour tout le monde. Ses voyages et le séjour qu'il fit dans trois villes célèbres, et aussi dans sa patrie avant son exil et après son retour, contribuèrent encore à répandre sa renommée dans toutes les parties du monde grec. Et cependant, quant à la grandeur des sujets et à l'élévation des pensées, on ne peut nier qu'il ne soit demeuré inférieur à plusieurs de ses devanciers et qu'il n'ait été surpassé par plusieurs lyriques du siècle suivant.

## IV. MYSTIQUES, PHILOSOPHES

*Mystiques.* — Vers le commencement du sixième siècle, on vit apparaître dans le monde grec une secte d'hommes que rien ne rattache aux traditions helléniques et dont les idées forment avec celles des Grecs un contraste extraordinaire. Le nom de *mystiques* sous lequel nous les désignons indique leur caractère et leurs tendances ; celui de théologiens que leur a donné Otfried Müller se rapporte surtout à leurs écrits ; les Grecs leur donnèrent le nom d'*orphiques*, parce qu'eux-mêmes prétendaient remettre

au jour les doctrines et même les poésies d'Orphée. Le dieu auquel la plupart d'entre eux offraient leurs hommages était Bacchus-Zagréus, dieu chthonien de la résurrection et de l'autre vie. Selon eux ce Zagréus, dont le nom peut signifier « celui qui réveille », était fils de Zeus et de Cora; il avait la forme d'un serpent, et son identification avec Bacchus nous permet de voir en lui une figure mystique de la liqueur sacrée, symbole de la vie. Ils faisaient de Zeus l'âme du monde, de qui tout émane et en qui tout rentre; ce dieu, qui était le dieu suprême des Grecs, n'était pour les mystiques qu'une forme secondaire d'un être primitif, inactif et abstrait auquel ils donnaient le nom de Chronos, c'est-à-dire le Temps; ce Chronos n'est autre que le Kâla des Indiens; de lui naît le Chaos, et du Chaos il forme dans l'éther cet œuf d'or où le monde est contenu et qui joue un si grand rôle dans les cosmogonies. L'humanité y était renfermée comme tout le reste de l'univers ; sorti de cet œuf primordial, l'homme *tombe dans* une matière où son âme s'incarne ; et c'est de là que par degrés de plus en plus élevés d'ascétisme et de purification, il parvient à se réunir à la grande âme du monde où il obtient la béatitude. Toute cette doctrine panthéistique des poètes dont nous parlons contrastait avec celle d'Hésiode et d'Homère ; elle ne trouva point d'écho parmi les auteurs classiques de la Grèce et n'obtint que les railleries d'Aristophane.

Les hommes qui la représentaient se donnaient comme des personnages mystérieux et racontaient sur eux-mêmes des légendes d'un caractère oriental. Ils étaient vêtus de blanc comme des brâhmanes ; quoique laïques et n'appartenant à aucun sanctuaire, ils menaient une vie ascétique, aspiraient à la pureté physique et morale et pratiquaient

l'extase; leur vie était soumise à un véritable rituel. Du reste ceux d'entre eux qui parurent les premiers en Grèce vers le commencement du sixième siècle venaient des extrémités du monde grec ou même avaient une origine tout à fait inconnue. Tel fut le fameux ÉPIMÉNIDE, 'Επιμενίδης, de Crète, sorte de prêtre extatique que, du temps de Solon, les Athéniens appelèrent dans leur ville pour la purifier du crime de Cylon; on le disait auteur d'oracles, de chants expiatoires, de formules d'exorcisme et d'une cosmogonie dans laquelle l'œuf du monde apparut pour la première fois; la Crète a toujours eu chez les anciens un caractère asiatique qu'elle tenait de son origine, et il est probable qu'elle a conservé longtemps des relations suivies avec l'Orient. Tel fut encore cet ABARIS, Ἄβαρις, dont parle Hérodote (IV, 36), prêtre exorciste postérieur de quelques années à Épiménide et qui se faisait passer pour hyperboréen ; et cet ARISTÉE, 'Αριστέας, de Proconnèse, autrefois corbeau, et qui, devenu homme en vertu de la transmigration des âmes, écrivit le poème des *Arimaspes* auquel Hérodote fait allusion.

L'influence des orphiques se fit sentir dans les écrits de PHÉRÉCYDE, Φερεκύδης, de Syros : nous possédons quelques fragments de sa théogonie, dont le caractère mystique et oriental ne saurait désormais être méconnu; il forme donc un des liens qui rattachent ces doctrines, venues probablement d'Asie, au développement original de la philosophie grecque. Les écoles helléniques de Thalès et de Xénophane dont nous parlerons tout à l'heure, et celle d'Anaximandre n'eurent en réalité qu'une influence très petite sur la marche ultérieure de la philosophie; mais le mouvement vers les grandes doctrines spiritualistes était déjà imprimé à beaucoup d'esprits par ces

mystiques, hommes d'action autant que poètes, lorsque parut Anaxagoras. Du reste ce mouvement ne devint pour ainsi dire général qu'au temps des guerres médiques, lorsque la littérature orphique eut reçu le renfort des Pythagoriciens, dont l'institut venait d'être détruit et la secte dispersée, 504. Quoique les dogmes de Pythagore n'eussent rien de commun avec Bacchus-Zagréus et que les divinités les plus en honneur dans l'école fussent Apollon et les Muses, le mélange qui s'opéra à cette époque entre les orphiques et les sectaires de la Grande-Grèce prouve une certaine communauté d'idées et peut-être une même origine.

Parmi les noms des auteurs dont les œuvres étaient issues de cette fusion des doctrines, le plus célèbre est celui d'Onomacrite, Ὀνομάκριτος : l'attention publique avait été attirée sur lui par son intimité avec la famille de Pisistrate. Sous l'inspiration de ces hommes lettrés et curieux, Onomacrite recueillit des oracles attribués dans le monde grec à Musée; mais il fut surpris, dit-on, en flagrant délit de falsification. Lui-même fut l'auteur de chants bachiques. A côté de son nom l'histoire cite ceux de Persinos, Περσῖνος, de Milet, de Timoclès de Syracuse, de Zopyre d'Héraclée. Tous ces poètes étaient du reste plus orphiques que pythagoriciens ; mais le mélange des deux écoles paraît avoir été complet dans les *Bacchica* d'Arignoté, supposée fille de Pythagore, dans les *Physica* de Brontinos et dans son poème intitulé *le Péplos et le Filet,* dans les *Traditions sacrées* (ἱεροὶ λόγοι) de Cercops, sorte de théologie en vingt-quatre chants, qui paraît avoir été composée par plusieurs auteurs, à la façon des *Purânas* indiens.

Rien n'est moins authentique que les fragments attribués à quelques-uns de ces théologiens mystiques. Non seule-

ment la plupart de ceux que nous possédons appartiennent à la période alexandrine ; mais des recueils de poésies orphiques falsifiées ont été formés pendant tout le cinquième siècle ; au temps de Platon il n'était déjà plus possible de reconnaître l'origine de ces écrits ; la société grecque, qui n'a jamais eu, avant l'époque d'Alexandre, un sentiment bien net de l'authenticité des œuvres anciennes et des légendes, accueillait ces poésies à cause des grandes doctrines qui y étaient contenues ; une classe de rhapsodes s'était formée, qui les récitait dans des lieux publics et qui paraît avoir transmis par une chaîne non interrompue les idées orientales des mystiques jusqu'au temps où, sous les rois grecs de l'Égypte, elles eurent une si brillante manifestation.

*Philosophes*. — Ce n'est point par leurs doctrines personnelles que les premiers philosophes exercèrent leur plus grande influence dans la société grecque ; ce fut par l'exemple qu'ils donnèrent de chercher la vérité scientifique par des investigations tout à fait libres, et d'appliquer à la conduite de la vie et à la critique des opinions reçues les principes généraux qu'ils pensaient avoir découverts. Ce mouvement, comme toutes les autres grandes initiatives, partit d'Ionie et se répandit avec rapidité dans le monde grec tout entier ; il commença vers la fin du septième siècle et se continua durant tout le siècle suivant ; après les guerres médiques, il se concentra dans Athènes, où il produisit les grandes écoles nées de l'enseignement socratique.

I. Thalès, Θαλῆς, de Milet, un des sept sages ou savants (σοφοί), n'avait probablement rien écrit et fut plus célèbre

parmi ses compatriotes comme homme pratique que comme théoricien. Il avait des connaissances astronomiques, qu'il avait reçues peut-être de l'Asie intérieure et qui lui permirent de montrer à ses contemporains, par une expérience décisive, qu'il est possible de pénétrer les lois de la nature. Quoiqu'il nommât l'eau, c'est-à-dire l'état liquide, comme la forme primitive de la matière, il énonçait cette forte pensée que « le monde est plein de dieux », c'est-à-dire de forces vivantes dont la nature est métaphysique.

Quand son successeur ANAXIMANDRE, Ἀναξίμανδρος, de Milet, composa, vers l'an 547, à l'âge de soixante-quatre ans, son traité *De la nature*, Περὶ φύσεως, il ne se montra pas non plus matérialiste; mais il énonça cette proposition de haute métaphysique que l'être primitif est l'infini, τὸ ἄπειρον; comme son maître, il fut astronome, établit à Sparte le premier gnomon, qu'il avait reçu, dit-on, de Babylone, s'en servit pour déterminer l'obliquité de l'écliptique, et dressa la première carte générale de géographie.

Un autre Milésien, ANAXIMÈNE, Ἀναξιμένης, qui vivait peu de temps avant les guerres médiques, reprenant les théories métaphysiques de ses devanciers, choisit l'air, c'est-à-dire l'état gazeux, comme la forme simple et primordiale de la matière; mais cet air lui-même était soumis à un être spirituel et divin, qui était le principe premier de toutes choses.

Au-dessus de tous ces esprits s'éleva, par des théories d'une hardiesse et d'une grandeur singulières, un Ionien d'Éphèse, HÉRACLITE, Ἡράκλειτος. Ce penseur solitaire et érudit autant qu'on pouvait l'être alors écrivit un traité *De la nature*, qu'il dédia à Artémis, la grande divinité de sa patrie. Deux choses caractérisaient le génie d'Héraclite :

un profond sentiment de la variabilité des formes visibles et des mouvements intérieurs des âmes, et le besoin de les rattacher à quelque chose de fixe qui leur donnât de la réalité. Comme la substance des choses échappe totalement à l'observation, l'expérience, selon Héraclite, ne dévoile à notre esprit que des états successifs se remplaçant sans interruption, comme les eaux d'un fleuve qui s'écoulent. La nature est donc un ensemble de formes qui sont dans un éternel devenir; rien n'échappe à cette instabilité, ni les hommes ni les dieux, tels que le vulgaire les conçoit. Mais derrière toutes ces figures mobiles, Héraclite apercevait un être invariable auquel il donna le nom de *feu* : ce feu n'est point celui qui brûle dans les foyers, c'est une substance idéale et métaphysique, dans laquelle réside la cause de la vie et qui engendre l'ordre du monde, obéissant elle-même à une loi nécessaire et éternelle. C'était la première fois sans doute que le panthéisme s'affirmait aux yeux des Grecs d'une manière aussi claire et sous une forme qui se rapprochât à ce point du panthéisme oriental. Héraclite l'avait-il conçu de lui-même dans la solitude de ses méditations, le tenait-il des orphiques ou l'avait-il reçu d'Orient? C'est ce que nous ignorons encore.

Quoi qu'il en soit, on voit que dès sa première période la philosophie grecque se séparait des opinions populaires, sécularisait la science et atteignait comme d'un bond aux plus hautes spéculations de la métaphysique. Ce dernier fait ne doit pas nous surprendre : car les hommes commencent toujours par des théories d'ensemble fondées sur une vue générale de la nature, et emploient ensuite des siècles à refaire péniblement, mais avec méthode, l'œuvre qu'ils avaient ébauchée une première fois. Mais ce qui

caractérise les Ioniens de ce siècle, c'est que les premiers ils écrivirent en prose sur ces grandes questions, tandis que les philosophes des autres écoles y appliquaient encore les formes métriques de la versification.

II. Ce fut cependant un traité en vers épiques Περὶ φύσεως, *De la nature*, qui consomma définitivement la rupture de la poésie et de la science; et ce fut l'œuvre d'un poète. Xénophane, Ξενοφάνης, Ionien de Colophon, fut un de ces colons phocéens qui, vers 530, abandonnèrent aux Perses leurs établissements d'Asie Mineure pour chercher fortune en d'autres pays; une de leurs troupes, après avoir tenté de se fixer en Corse, redescendit vers le sud de l'Italie et fonda la ville d'Élée, nom que les Romains prononcèrent Véléa ou Vélia. Il fut poète avant d'être philosophe, composa des poèmes sur la fondation de Colophon, puis sur celle d'Élée, réussit dans l'élégie et fit de la science en vers jusqu'à son dernier jour. Quelle que soit la valeur de sa doctrine, ce qui la caractérise c'est la conception de l'unité absolue de l'Être comme forme suprême de la divinité, et la lutte ouverte contre l'anthropomorphisme de son temps. Cette lutte, en effet, non seulement faisait une sorte de révolution dans la science, mais brisait le lien qui unissait la religion établie avec la poésie et les arts. Xénophane substituait aux divinités de la tradition un dieu unique, invariable, identique à lui-même, insaisissable à l'imagination, un dieu abstrait qu'il désigne par les mots τὸ ἕν, τὸ πᾶν, l'Un, le Tout; puis jugeant de ce point de vue les conceptions poétiques des temps antérieurs, il fait d'Homère et d'Hésiode des impies et des corrupteurs de la religion. Ainsi dès sa naissance, l'école d'Élée, dont Xénophane fut le fondateur, se sépara des traditions poé-

tiques et religieuses de la Grèce ; et il est à remarquer qu'en Occident la position prise par la science en face des opinions régnantes a presque toujours été celle de Xénophane en face des idées populaires.

Son disciple et son successeur, PARMÉNIDE, Παρμενίδης, porta dans Athènes la doctrine éléate. Comme son maître, il écrivit en vers un traité *De la nature*, où il exposa les mêmes idées ; mais, si l'on en juge d'après Platon et d'après les fragments qui nous restent, avec plus de poésie et moins de rigueur scientifique. La race ionienne goûtait peu l'exposition sèche des doctrines abstraites et demandait qu'elles lui fussent présentées sous les dehors de la fable ; le tour que Parménide donna aux siennes fut la principale cause de son succès et de l'influence qu'il exerça sur la philosophie athénienne des temps postérieurs.

Parmi ses successeurs, l'histoire nomme MÉLISSOS et ZÊNON d'Élée ; EMPÉDOCLES, Ἐμπεδοκλῆς, les éclipse tous par sa gloire et par les récits dont sa vie a été entourée. Comme il n'appartient qu'indirectement à l'école éléate et qu'il a vécu dans le cinquième siècle, nous parlerons de lui ci-après.

III. Mais nous devons citer ici PYTHAGORE, Πυθαγόρας, celui de tous les sages de la Grèce dont le nom a été le plus entouré de légendes merveilleuses. Rien n'est plus incertain que l'origine de sa philosophie et que le lieu même de sa naissance : établi à Crotone vers l'année 529, il y était venu, dit-on, de Samos après la révolution qui éleva Polycrate à la tyrannie. Si Samos fut bien la patrie de Pythagore, il était Ionien, fait qui contraste avec le caractère aristocratique de ses institutions ; mais il se peut qu'il

fût venu d'ailleurs et peut-être même de l'Orient, poussé par le prosélytisme bouddhique. En Italie, ce sage fonda le célèbre institut qui porta son nom, au milieu d'une population composée de Doriens et d'Achéens, c'est-à-dire de Grecs nourris d'idées aristocratiques. Cet institut avait une couleur plus pratique que théorique; quoique son chef fût qualifié de *polymathe* par Héraclite, le collège pythagoricien fut un centre d'enseignement politique et religieux, plus encore qu'une école de science. Pythagore n'écrivait pas; il prêchait, à la façon d'un missionnaire; ses allures étaient celles d'un apôtre et non d'un savant; la règle de son école avait quelque chose de monastique qui rappelle les couvents (*vihâras*) de l'Asie centrale. Ses disciples, devenus promptement maîtres à leur tour, furent appelés par différentes villes pour y fonder des lois ou pour y établir la concorde : telles furent les villes de Crotone, de Caulonia, de Métaponte. Lorsque l'institut pythagoricien eut été détruit, les disciples du maître s'unirent aux théologiens orphiques, dont les doctrines orientales et mystiques les attiraient, et n'eurent pour ainsi dire aucune relation avec les physiciens de l'école d'Ionie.

Les dogmes des pythagoriciens ne formaient pas moins que leurs mœurs et leurs dehors un contraste frappant avec les idées helléniques. La théorie des nombres n'était pas seulement une théorie mathématique, puisque ces nombres n'étaient guère que des idées. L'harmonie n'était pas une simple théorie musicale, mais une morale théorique et pratique à la fois et un système de physique opposable aux systèmes de Thalès, d'Anaximène et des autres physiciens. La constitution de l'univers, la théorie des âmes et de leurs migrations à travers des vies successives, l'effort tenté pour réaliser ici-bas par la commu-

nauté l'idéal harmonique du monde, sont autant de points par lesquels les Pythagoriciens se détachaient des opinions reçues dans le monde grec et formaient, au milieu de la grande société du temps, une petite société d'hommes n'ayant avec elle presque rien de commun. Aussi n'exercèrent-ils en réalité sur elle qu'une influence très bornée : presque aucune de leurs réformes n'eut de succès ; leurs doctrines abstraites ne se transmirent qu'à un très petit nombre d'esprits supérieurs et rêveurs ; leurs théories musicales contribuèrent au perfectionnement du système des modes grecs, mais ne purent jamais être mises en pratique. La partie mathématique de leur enseignement eut seule une durée et une importance réelles dans les temps postérieurs. Puis leurs dogmes mystiques, s'étant fondus avec ceux des orphiques, se transmirent avec eux jusque sous les successeurs d'Alexandre, époque où les uns et les autres se perdirent dans le grand corps des dogmes secrets venus de l'Orient.

## V. TRAGÉDIE, COMÉDIE

I. Leurs origines. — Tout le théâtre grec est issu du culte de Bacchus et, durant toute son histoire, est resté en rapport avec le culte de ce dieu. C'est donc dans la fête de Bacchus qu'on doit chercher les origines du drame ; les détails de cette fête, d'où le drame est sorti, sont donnés par l'archéologie et interprétés par l'histoire comparée des religions. Il est à remarquer que presque tous ces détails sont exprimés par des mots qui ne sont pas grecs et dont la philologie comparée peut seule nous fournir le sens. Enfin, comme les religions helléniques tirent leur

origine d'Asie et remontent au berceau de la race âryenne, c'est dans les plus anciens monuments de cette race qu'on peut espérer découvrir la vraie signification des premières traditions helléniques.

Tout le monde sait que Bacchus ou Dionysos, comme dieu des vendanges, est la représentation idéale du vin (Cf. Homère, *Hym.*, VI); dans son sens religieux, c'est la force vivifiante contenue dans la liqueur sacrée, et c'est à ce titre que les *phallophories* se célébraient en son honneur. Toute la légende de Bacchus représente sous une forme mystique l'histoire naturelle de la liqueur sacrée, qui fut le jus fermenté de la vigne chez les Occidentaux et le suc de l'asclépias acide ou *sôma* chez les Aryas d'Asie. L'interprétation du mythe de Bacchus est tout entière dans le Vêda : son père est Zeus, qui est le ciel ; et sa mère est Sémélé, dont le nom, étranger au grec, n'est probablement que le sanscrit *sômalâ* ou *sômalatâ*, la plante sarmenteuse qui fournit le sôma ; dans le mythe grec, Sémélé représente la grappe de raisin ; elle est morte; d'un coup de foudre Zeus, qui est ici l'*Agni vêdyuta* des Hymnes, c'est-à-dire le feu de la nue, lui déchire le sein et en fait sortir Bacchus. Les nourrices du dieu, qui sont les sarments de la vigne, étaient vieilles et improductives; elles ont été rajeunies par Médée, laquelle symbolise le savoir et l'industrie humaine [1]. L'art grec primitif ne représentait que la tête de Bacchus, qui croît en effet à la partie supérieure de la plante; elle était magnifique, grave, sereine, respirant la puissance; son visage était frais et ouvert; une mitre retenait les boucles de ses cheveux; sa barbe tombait en riches sinuosités. Quand on le représenta

1. Pour toute la légende de Dionysos, voyez le poème de Nonnos, intitulé *Dionysiaca*. Cf. Sect. X de cette Histoire.

tout entier, on le peignit vêtu d'un costume oriental et majestueux; ses vêtements avaient la couleur jaune des vins de Grèce et d'Asie; il tenait le rhyton d'une main et de l'autre un pampre; sous ses pieds était cette chaussure élevée que l'on appelait cothurne (κόθορνος) [1] et qui figurait sans doute le cep de vigne sur lequel poussent chaque année les sarments. Plus tard, au temps de Praxitèle, le grand dieu de la sainte liqueur, ayant perdu sa signification mystique, ne fut plus qu'un adolescent aux formes féminines, au visage délirant, couronné de pampre, avec des cheveux ondoyants ou ajustés comme ceux des femmes; il était nu, couvert seulement d'une nébride; et de sa main il agitait en dansant le thyrse de férule (νάρθηξ) surmonté d'une pomme de pin.

La fête de Dionysos se composait de deux parties : l'une grave, qui prit le dessus dans les cérémonies d'hiver nommées *lénéennes*, l'autre légère et grotesque, qui se développa surtout aux *grandes dionysiaques*, c'est-à-dire à la célébration des vendanges.

La fête sérieuse avait un caractère liturgique, et cette signification mystique dont la théorie védique du sôma et la légende de Sémélé nous donnent l'explication. Son moment principal était le *sacrifice du bouc*, offert sur l'autel des parfums appelé *thymélé*, avec la libation du *vin nouveau*. Ce sacrifice, représenté sur une gemme antique, se trouve déjà dans le Vêda avec son interprétation : il est faux de dire que le bouc était offert à Bacchus parce que cet animal ronge les vignes; non seulement cette interprétation est ridicule, puisque la chèvre habite les montagnes et que la vigne croît sur les coteaux et dans les plaines, mais

1. Κόθορνος est peut-être pour Πόδορνος, qui élève le pied.

jamais les races âryennes n'ont institué dans leur religion des sacrifices de vengeance. Au contraire le respect de la vie est leur sentiment religieux par excellence ; et c'est précisément pour cela que le bouc fut offert à Dionysos. En effet, comme il fallait un vase pour transporter à travers les collines et pour conserver la liqueur de vie, l'outre (ἀσκός) était une des conditions essentielles du saint-sacrifice ; et comme pour faire une outre il fallait tuer un bouc, le meurtre de cet animal était expié par l'offrande qui en était faite au dieu même de la liqueur sacrée. Son immolation était accompagnée d'un hymne qui portait le nom étranger de *dithyrambe;* ce mot était aussi un surnom de Bacchus.

La fête grotesque était libre et populaire : c'était le retour des vendanges. Ici se développait ce cortége nommé *thiase* (θίασος) dont les personnages, s'avançant dans un ordre déterminé, représentaient un olympe terrestre séparé de celui de Jupiter. En tête figurait l'obèse *Silène* (Σειληνός), c'est-à-dire l'outre pleine de vin, porté sur un âne ou sur un chariot. Il était suivi des *Satyres,* gardiens des troupeaux de chèvres, gens aux oreilles pointues et à la courte queue, et des *Pans,* pileurs de raisins et buveurs de vin (les *Pânas,* broyeurs de sôma, dans les Hymnes). Derrière ce premier groupe s'avançait celui de *Kômos,* appelé *Kâmos* en dorien et *Kâma* en sanscrit; personnification des désirs et de cette exubérance de vie et de sentiment qu'engendre le vin, il est souvent, sur les vases peints, associé avec *Érôs,* l'Amour, ou remplacé par lui. Venaient ensuite les *Ménades* vendangeuses, dont les ardeurs s'exaltent jusqu'au délire ; portées sur la mer par un taureau bachique ou par des panthères marines, elles représentent sous une forme mystique les bouillons de la liqueur fer-

mentant dans le vase (appelé *samudra*) et, au moral, les fureurs de l'âme dans l'ivresse. Enfin apparaissent les *Centaures* amoureux du vin, les Gandharvas des Hymnes, coursiers divins qui développent sur terre tous les parfums et qui s'en repaissent chaque jour.

La couleur liturgique de cette partie de la fête de Bacchus est encore très visible; mais elle ne tarda pas à disparaître presque entièrement, quand la puissante imagination et la liberté naturelle des peuples grecs eurent fait un divertissement populaire d'une cérémonie primitivement symbolique. Cômos prit le dessus; on le vit s'avancer en délire par les sentiers des collines, conduit par des jeunes gens couronnés de feuillage et portant des flambeaux, par des joueuses de flûte marchant et sautant en cadence, tandis que des *phlyaques* et d'autres personnages bouffons, portant robes et culottes, chantaient et lançaient des railleries et des quolibets. Toute cette bande joyeuse, qui venait de broyer le raisin au milieu des vignes et qui en portait la trace sur les mains, les jambes et les visages, n'épargnait à ceux qu'elle rencontrait en chemin ni les sanglantes ironies ni les propos obscènes. La journée se terminait par le repas des vendanges, où la gaieté folâtre, les jeux désordonnés et les chants lubriques se prolongeaient jusque dans la nuit. Ce festin s'appelait aussi *cômos*.

II. Commencements de la tragédie. — Le chant liturgique de l'immolation du bouc et les gais propos du cômos, tels sont le point de départ de la tragédie et de la comédie. Celui qui le premier détacha de la cérémonie sacrée le chant du bouc, τραγῳδία, et représenta librement les dithyrambes, fut le premier auteur de tragédies; et celui qui

donna au chant du cômos la forme régulière d'une action poétique, δρᾶμα, fit la première comédie. Comment et quand s'opéra cette métamorphose, c'est ce que personne ne peut dire; car ces transformations se font toujours avec une lenteur extrême, et les noms des hommes par qui elles se réalisent ne laissent aucun souvenir. Le premier nom qui sort de l'oubli appartient toujours à un homme qui trouve les éléments du genre assez développés pour eur donner une forme définitive, quoique encore imparfaite. Tels furent Thespis et Susarion.

L'usage de représenter les légendes des dieux et des héros, en donnant leurs costumes et leurs figures à des hommes réels, appartient à tous les peuples âryens et se retrouve dans la haute antiquité de cette race comme il existe encore de nos jours. De bonne heure, chez les Grecs, on vit Apollon pythien représenté de la sorte par un jeune homme à Delphes; à Samos le mariage de Zeus et d'Héra l'était par un homme et une femme; à Éleusis on figurait toute la légende de Dêmêter et de sa fille; à Athènes la femme de l'archonte-roi se fiançait solennellement à Bacchus, comme depuis on a vu le mariage du doge de Venise avec la mer[1]. On conçoit que, dans la fête sérieuse de Dionysos, les prêtres d'abord, et plus tard un poète attitré, aient pu par une représentation de ce genre introduire à côté de la thymélé un homme figurant Bacchus lui-même ou quelque autre personnage de la légende du dieu. Le dithyrambe avait reçu d'Arion sa forme définitive; les mouvements du chœur, réglés depuis longtemps par la liturgie, s'étaient traduits dans les rhythmes de la poésie lyrique; il ne restait donc plus qu'à introduire dans la

1. Nous possédons le chœur à quatre voix chanté sur le Bucentaure et composé par le Vénitien Lotti.

cérémonie de l'immolation du bouc une action pour les yeux, et la tragédie naissait d'elle-même. C'est ce qui arriva d'abord chez les Doriens de Sicyone, où, vers le temps d'Arion et de Sapho, apparurent les premiers chœurs tragiques; on y représentait la passion douloureuse de Dionysos et celle d'Adraste. L'histoire cite le nom d'un vieux poète de Sicyone, *Épigène*, Ἐπιγένης, comme ayant fait paraître aux yeux la première action tragique, δρᾶμα, et y ayant introduit des légendes étrangères à celle de Bacchus.

Deux faits doivent être ici remarqués. Premièrement, la tragédie n'a d'abord été qu'un simple chœur. A mesure que nous avancerons dans cette histoire, nous verrons se produire un phénomène très frappant. Dans les anciennes tragédies dont nous ayons quelque idée, le chœur est presque tout, l'action scénique occupe peu de place; il en est encore ainsi dans plusieurs tragédies d'Eschyle; peu à peu l'action se développe et l'étendue des chœurs se restreint. Jamais chez les Grecs le chœur n'a disparu de la tragédie; mais quand ce genre passa d'Athènes chez les Latins, le chœur fut supprimé et la représentation se réduisit à l'action scénique; depuis ce temps les chœurs tragiques n'ont plus reparu au théâtre qu'à de rares intervalles.

En second lieu, l'origine dorienne de la tragédie et l'union qu'elle conserva toujours avec le culte de Bacchus firent que les chœurs ne cessèrent pas d'être composés en dialecte dorien, quoique les personnages qui y figuraient appartinssent souvent à d'autres dialectes. Au contraire le dialogue adopta le plus souvent le dialecte attique, parce que, si la tragédie naquit chez les Doriens, c'est à Athènes qu'elle accomplit son évolution.

La tragédie dorienne ne paraît avoir été qu'un simple dithyrambe, où les choristes seuls avaient la parole et qui tout entier était chanté par eux. La race ionienne, qui n'a presque rien inventé, mais qui a donné la vie et la popularité à tant d'inventions étrangères, créa le véritable drame. L'athénien THESPIS, Θέσπις, coupa le chœur en plusieurs fragments, entre lesquels il intercala des tirades parlées et non chantées, dont le débit fut confié à un personnage étranger au chœur et qui reçut le nom de *répondant,* ὑποκριτής. Ce mot indique que le rôle de cet acteur unique était de donner la réplique aux paroles du chœur et de tenir avec lui un dialogue où la légende se trouvait ainsi mise en action. Le récit intercalé au milieu du chant prit lui-même le nom d'*épisode,* ἐπεισόδιον ; et il ne restait plus qu'à développer l'épisode en le dédoublant et en le confiant à plusieurs acteurs, pour avoir une tragédie complète. Thespis n'alla jamais au delà de ce premier acteur ; mais il aida puissamment à l'évolution du genre tragique par l'invention qu'il fit des masques de toile et en revêtant son acteur de costumes appropriés au rôle. Il est à remarquer que, dans ces transformations, le chœur ne perdait aucun des caractères essentiels que la liturgie et l'art des poètes lyriques lui avaient assignés : en se brisant, il se multipliait, mais chacune de ses parties devenait un chœur complet quant à la musique et à la chorégraphie. L'œuvre dramatique allait donc grandissant par voie de fractionnement et d'intercalation. Ses éléments constitutifs étaient au nombre de trois : la poésie, la musique et la danse ; ils étaient étroitement unis entre eux dans les chœurs, ceux-ci exécutant en cadence autour de l'autel des mouvements plus ou moins rapides, que soutenaient leurs rhythmes chantés et les instruments qui les accompagnaient.

Nous n'avons pas de Thespis un seul vers authentique ; nous ne connaissons que les titres de quelques-unes de ses pièces: *Phorbas, les Jeunes gens, les Prêtres, Alceste, Penthée.* La plupart des sujets qu'il avait traités furent repris par ses successeurs, dont les œuvres firent promptement oublier les siennes ; ses danses seules subsistèrent ; on en exécutait encore quelques-unes plus de cent ans après, au temps d'Aristophane.

Plus jeune d'une trentaine d'années, PHRYNICHOS, Φρύνιχος, fils de Polyphradmôn d'Athènes, tout en conservant l'acteur unique de Thespis, multiplia les rôles et leur donna une variété plus grande en introduisant des rôles de femme. On peut admettre que la partie lyrique occupait encore dans ses drames la plus grande place ; mais la variété des rôles conduisait à la pluralité des acteurs et engendrait la nécessité d'en faire paraître plusieurs à la fois. On ne dit pas que Phrynichos ait poussé le drame jusque-là ; mais il est certain que par lui la tragédie fut amenée au point décisif où elle devait faire ce nouveau pas. Tant qu'un seul acteur était en scène, le dialogue ne pouvait avoir lieu qu'entre lui et le chœur, et si le chœur s'abstenait, le drame tournait au monologue. C'est ainsi que nous pouvons nous figurer les tragédies de Phrynichos, contenues encore dans le moule de Thespis, mais sur le point de le briser par la force de leur développement intérieur. Cette puissance d'évolution était encore accrue par la nature des sujets que traitait le poète : les représentations étaient devenues déjà si populaires, que le poète crut pouvoir sortir des légendes héroïques et des mythes et mettre en scène des sujets contemporains. Ses *Phéniciennes* servirent, dit-on, de modèle aux *Perses* d'Eschyle ; il avait déjà auparavant représenté la *Prise de*

*Milet;* et s'il fut blâmé et peut-être même frappé d'une amende pour cette dernière, ce ne fut point à cause de la nouveauté du spectacle, mais parce qu'il avait humilié le peuple d'Athènes en représentant sa défaite.

Chérilos, Χοιρίλος, était contemporain de Phrynichos; ses premiers ouvrages datent de 524 et des pièces de lui se jouaient encore au temps de Sophocle. Il ne semble pas pourtant avoir beaucoup contribué aux progrès de la tragédie. Mais son nom, à tort ou à raison, est attaché à un genre particulier de drames, *le drame satyrique.* Les Satyres avaient tenu de tout temps une place assez importante dans les fêtes de Bacchus et faisaient partie des premiers dithyrambes tragiques, puisque le bouc, τράγος, était amené par eux pour être immolé. Il n'est donc peut-être pas juste de regarder le drame satyrique comme un démembrement de la tragédie; il est probablement aussi ancien qu'elle. Mais comme les Satyres paraissaient aussi dans le cortège grotesque du dieu des vendanges, le drame où ils continuèrent de figurer fut comme un moyen terme entre la tragédie et la comédie et participa aux accroissements de l'une et de l'autre. Il est même à remarquer que la présence de ces personnages mythiques, d'où lui est venu son nom, conserva à ce drame une couleur archaïque très prononcée, tandis que les deux genres principaux se rapprochaient de plus en plus de la réalité humaine et suivaient la civilisation.

Dans leur développement historique, la tragédie et la comédie appartiennent d'ailleurs aux Ioniens et surtout à ceux d'Athènes. D'après les grammairiens anciens au contraire, c'est à un Dorien, à Pratinas, Πρατίνας, de Phlionte, que revient l'idée première du drame satyrique. Ce Péloponésien vint à Athènes vers la fin du VIe siècle: auteur

de poésies lyriques et de tragédies, il y devint le rival de Chérilos et plus tard d'Eschyle. Il y représentait évidemment la tradition et l'esprit des Doriens : car le drame satyrique, ou, pour mieux dire, le chœur satyrique, était cultivé depuis quelque temps chez les Grecs de cette race et notamment à Phlionte, lorsque Pratinas vint donner des représentations dans Athènes. Il y a donc probablement quelque méprise dans ce que l'on raconte de ce poète et de son rival Chérilos : l'invention du drame satyrique ne peut guère être attribuée à ce dernier, qui était Ionien ; et si elle l'a été à Pratinas par les critiques des temps postérieurs, c'est probablement parce qu'il était Dorien et qu'il apporta dans une ville ionienne une forme de drame usitée dans son pays, mais qui en réalité y était cultivée avant son époque.

III. Commencements de la comédie. — Le nom de comédie, κωμῳδία, indique très exactement l'origine de ce genre de drame ; l'opposition entre la fête grave et liturgique, où l'on immolait le bouc en chantant le dithyrambe, et la fête grotesque et populaire du cômos, se retrouve entière entre la tragédie et la comédie. Ce n'est point, comme le croyait Otfried Müller, par suite d'une réflexion et d'un choix théorique que ces deux formes du drame se séparèrent l'une de l'autre : la nature ne procède pas ainsi. On ne vit d'ailleurs la différence des deux genres que quand l'un et l'autre se furent réalisés. La comédie sortit peu à peu du cômos, comme la tragédie du dithyrambe. Le cortège où Kômos s'avançait riant et dansant, et qui se terminait par un festin joyeux, produisait de lui-même ces chants ironiques ou licencieux d'où naquit la comédie. La fête de Bacchus, qui donnait chaque année à ce cortège

l'occasion de se former, fut le point d'origine du drame comique, comme elle l'était du drame tragique ; le mythe du dieu produisit ce dernier ; l'action humaine que ce mythe symbolisait produisit l'autre. Il ne fallut pour cela aucun parti pris, aucun contraste théorique entre le bien et le mal, entre le beau et le laid, puisque ce contraste existait réellement. La liberté qui présida dès le commencement aux représentations comiques fut très grande : car cet art était déjà bien développé lorsque l'État le prit à son compte et s'empara du droit d'accorder « un chœur de comédie ». Les premiers essais qui le firent sortir du cômos furent dus à l'initiative individuelle ; il résulta de longs et nombreux tâtonnements, jusqu'au jour où un homme d'une habileté supérieure mit la comédie sur sa voie définitive.

Ce fut un Dorien, SUSARION, Σουσαρίων ; il était du petit pays de Tripodiscos dans la Mégaride, et de là il était venu se fixer en Attique, dans le dême d'Icare, un peu avant l'époque où Thespis faisait ses premiers essais de tragédie. On ne doit pas s'étonner que le chant de Kômos ait pris naissance parmi les Doriens, puisque c'est chez eux surtout que florissait la culture de la vigne ; mais il ne devint un art et un genre littéraire que parmi les Ioniens, dans un dême attique où la fête des vendanges était la principale fête de l'année. En quoi consista l'invention de Susarion ? C'est ce qu'on ignore ; il est probable cependant qu'il réunit dans un certain ordre les principaux éléments du cômos phallophorique, qu'il apporta dans le chant une sorte de régularité et qu'il détacha du groupe des chanteurs un personnage important dont le rôle fut analogue à celui de l'ὑποκριτής de Thespis. Il n'y a pas de raison sérieuse de rapporter à Susarion le char de vendangeurs barbouillés de lie qu'une tradition confuse attribuait au-

trefois à cet auteur tragique. Le nom de *trugôdes,* τρυγῳδός, qui fut donné quelquefois par une sorte de jeu de mots aux chanteurs du cômos, indique seulement que les premiers essais comiques furent faits à la récolte du raisin, c'est-à-dire aux grandes Dionysiaques; de même que l'étymologie du nom de comédie rapportée au mot κώμη, village, vint d'un autre jeu de mots autorisé par ce fait que le cortège de Kômos se développait le long des coteaux et ne s'arrêtait qu'au village, où le repas bachique était enfin célébré.

Nous ne savons presque rien non plus sur Myllos et sur Chionidès, successeurs immédiats de Susarion, ni sur Magnès, du même dême d'Icare, où il semble que la comédie ait reçu ses premiers développements par une sorte de tradition. Le nom d'Ecphantide, Ἐκφαντίδης, est resté un peu plus célèbre; mais il appartient réellement au temps des guerres médiques; si nous le citons ici, c'est parce que le genre tout dorien de ses compositions le rattache au premier âge de la comédie, tandis que son successeur Cratinos appartient au second. A l'époque où Ecphantide amusait les habitants d'Athènes par ses farces mégariennes, un autre rameau de la race dorienne produisait de lui-même, sans aucune influence extérieure, toute une école de poètes comiques. Mais comme ses premiers essais appartiennent au cinquième siècle, nous en parlerons un peu plus bas.

## VI. HISTOIRE

Comme toutes les autres parties de l'art d'écrire, l'histoire en Grèce s'est formée peu à peu; à mesure qu'on

remonte vers ses commencements, elle se présente sous une forme de plus en plus rudimentaire, et il arrive un moment où l'on ne peut plus l'apercevoir, parce que le germe d'où elle est sortie, pareil à celui d'une plante, se perd dans une petitesse infinie. Quoique l'épopée joue dans l'âge féodal un rôle analogue à celui de l'histoire dans les temps postérieurs, l'histoire n'est pas née de l'épopée, de même que la prose n'est pas née de la poésie. L'épopée et la poésie continuaient de se produire quand parurent en prose les premiers écrits d'où l'histoire a tiré son origine. Ces écrits ne furent probablement d'abord que des contrats et des traités d'alliance, des chartes publiques ou privées. Le progrès des institutions libérales et du commerce dans les cités ioniennes exigea bientôt que les droits de chacun fussent consignés dans des écrits authentiques, et qu'un compte exact fût tenu des relations des peuplades entre elles et du mouvement intérieur de leurs affaires. Ce besoin conduisit les premiers prosateurs à parcourir les temps qui les avaient précédés et à remonter aux origines des cités et de leurs colonies. C'est à des Ioniens en effet qu'appartiennent les plus anciennes tentatives dans le domaine de l'histoire, vers l'époque où les Doriens leur fournissaient les premiers éléments de la poésie dramatique et où Phérécyde de Syros s'essayait en prose dans un autre genre.

Les créateurs de l'histoire ne portèrent pas le nom d'historiens, mais celui de *logographes;* on opposait en grec les deux mots λόγος et μῦθος, le premier pour désigner le récit de faits réels, le second pour désigner la fable et les récits héroïques de l'ancienne poésie. Quoique un seul logographe appartienne au sixième siècle, nous parlerons des autres dès à présent, parce que le premier grand

historien, Hérodote, représente presque à lui seul la période des guerres médiques. CADMOS, Κάδμος, de Milet, est le plus ancien logographe dont le nom soit cité. Il ne nous reste rien de son histoire de la fondation de Milet, Κτίσις Μιλήτου, dont le texte fut perdu de très bonne heure. Nous savons seulement qu'il remontait dans le passé jusqu'aux origines fabuleuses de cette ville célèbre. Comme lui, ACUSILAOS, Ἀκουσίλαος, d'Argos, quoique Dorien de naissance, écrivit en ionien vulgaire une sorte d'exposé en prose des anciennes légendes et des mythes héroïques, où étaient contenues les origines des peuples et des familles de la Grèce.

Ce ne fut qu'avec HÉCATÉE, Ἑκαταῖος, que l'histoire s'engagea dans ses véritables voies. Au moment où les Ioniens songeaient à se soulever contre Darius, il avait déjà assez d'autorité et de science pour les dissuader en plein conseil de cette entreprise, en leur proposant des raisons tirées de l'histoire, de la politique et de la géographie. Il avait beaucoup voyagé sur terre et sur mer. Faisant marcher de front la géographie et l'histoire, il composa, avec ses recherches et ses observations personnelles, son *Tour du monde*, Περίοδος γῆς, où il décrivait les côtes de la Méditerranée et celles de l'Asie jusqu'au voisinage de l'Inde. Il refit en outre, mais dans un autre esprit, l'œuvre généalogique d'Acusilaos. Enfin il corrigea la carte de la Terre qu'avait dressée Anaximandre. Ses fragments et ceux des anciens historiens grecs ont été réunis dans la grande collection de M. Didot.

Les nombreux fragments qui nous restent de PHÉRÉCYDE, Φερεκύδης, de Léros, petite île voisine de Milet, nous permettent d'apprécier son œuvre. Presque étrangère à la géographie, elle se composait principalement de récits

mythologiques et de généalogies. Établi à Athènes vers l'époque des guerres médiques, il donna une histoire légendaire de cette ville; de sorte qu'il pourrait être à bon droit considéré comme un mythographe plutôt que comme un historien.

Lampsaque, colonie de Milet, fut la patrie de CHARON Χάρων, continuateur d'Hécatée. Le rôle de cet écrivain fut important dans le développement du genre historique. Car ayant assisté aux guerres des Perses, il fut conduit à s'occuper des peuples que le Grand Roi tenait sous son sceptre et qui avaient participé aux expéditions contre les Grecs. Il écrivit des histoires séparées de chacun d'eux, les conduisant jusqu'au moment où ils sont précipités tous ensemble sur la Grèce par Darius et par Xercès. Charon fut ainsi le véritable prédécesseur d'Hérodote.

Une importance plus grande encore peut-être appartiendrait à HELLANICOS Ἑλλάνικος, de Mitylène, si nous possédions ses *Carnéoniques* et ses *Prêtresses de Héra d'Argos,* sans compter le grand nombre d'écrits qu'il avait composés sur plusieurs légendes locales d'un certain intérêt historique. Quand on disait ironiquement qu'Acusilaos avait mis Hésiode en prose, on ne faisait point le procès au genre qu'il inaugurait, mais à son absence de jugement. Les ouvrages d'Hellanicos, au contraire, acquirent une grande autorité, parce qu'il y faisait preuve d'une critique sévère et judicieuse. La guerre des Perses, qu'il avait vue dans sa jeunesse, le poussa, comme beaucoup d'autres, à s'enquérir de l'histoire des peuples d'Asie; il écrivit même sur l'Égypte et raconta le premier un voyage qu'il fit en Libye à l'oracle de Jupiter Ammon.

XANTHOS, Ξάνθος, de Sardes, en Lydie, écrivit à la même époque des pages très savantes sur l'Asie Mineure, sur son

sol et sur les races d'hommes qui la peuplaient ; ses écrits fournirent de précieux matériaux aux géographes des temps postérieurs.

On voit par ce qui précède que les ouvrages des logographes sont comme autant de chroniques et de mémoires à consulter, desquels il ne restait plus qu'à faire sortir une histoire régulière, composée selon les règles de l'art. Les derniers de ceux que nous avons nommés appartiennent déjà au siècle où cette histoire fut faite ; mais par leur esprit, par leur manière d'écrire et par la nature de leurs sujets ils appartiennent à la période primitive et non à celle qu'Hérodote inaugura. Il se produisit toutefois parmi eux un progrès par lequel ils s'acheminaient peu à peu vers les formes définitives du genre historique. De Cadmos à Hérodote la différence est grande ; mais entre Charon et Hérodote la distance est plus petite et peut aisément se franchir. Tout était donc prêt, à l'époque des guerres médiques, pour qu'un homme d'un génie supérieur imprimât les formes d'un art idéal aux matériaux que les logographes avaient accumulés.

# SECTION QUATRIÈME

## Période des guerres médiques (520-459).

---

| | POÉSIE LYRIQUE | DRAME | SCIENCE | HISTOIRE |
|---|---|---|---|---|
| 500 | » | Ecphantide. | | |
| | » | Mæson. | | |
| 490 | » | Phormis. | | |
| 480 | Simonide. | | | |
| | Lasos. | | | |
| 476 | Bacchylide. | | | |
| 475 | Corinne. | Eschyle. | | |
| 470 | Pindare. | | | |
| 460 | » | » | Anaxagore. | |
| 450 | » | » | Diogène d'A. | |
| 445 | » | » | Archélaos. | Hérodote. |
| | » | » | Empédocle. | |

La révolte de l'Ionie contre la domination persane fut le signal d'une ère nouvelle pour les peuples grecs. L'état de dispersion des colonies, répandues sur les côtes de l'Asie Mineure, leur ayant ôté le moyen de se défendre, la lutte se trouva portée plus à l'occident sur le sol de la Grèce, et

il fut visible à tous les yeux que la mère patrie devait être le centre reconnu de la civilisation hellénique. Le combat, d'ailleurs, eut un caractère que n'a présenté aucune autre guerre dans l'histoire : la puissance perse venait pour ainsi dire d'être fondée par Cyrus, dont les conquêtes lui avaient donné une étendue considérable; Cambyse l'avait encore agrandie; et quelques années plus tard le Grand Roi Darius, fils d'Hystaspe, en recula de nouveau les limites dans toutes les directions, en Asie jusqu'à l'Inde où s'affirma puissamment l'antagonisme des deux religions, en Afrique jusque vers l'Abyssinie et les possessions carthaginoises, au nord de l'Asie chez les Scythes et les peuplades voisines de la Sibérie, en Europe jusque sur le Danube, où son expédition fut comme un voyage de découvertes. Ayant des notions vagues, mais assez justes, sur l'Afrique et sur la Méditerranée, Darius entreprit le percement de l'isthme de Suez et la circumnavigation du continent africain. Son immense empire était animé d'une force d'expansion qui semblait devoir s'étendre sur les peuples européens, sans qu'aucun obstacle sérieux pût l'arrêter. Cette force paraissait d'autant plus irrésistible que la civilisation persane, fondée sur la religion de Zoroastre, c'est-à-dire sur la plus spirituelle religion de la terre à cette époque, l'emportait de beaucoup sur toutes celles de l'Occident et devait aisément les entraîner dans son orbite. De plus le grand Darius, par la savante organisation qu'il avait établie, lui avait donné une assiette d'où rien ne semblait pouvoir le faire sortir. Mais l'unité des races lui manquait, et les peuples qu'il comprenait dans son ensemble factice n'avaient ni les mêmes idées, ni les mêmes langues, ni les mêmes mœurs, ni les mêmes intérêts. De plus, si la théorie religieuse chez les Perses fut assez philosophique pour se

transmettre par Alexandrie jusque chez les peuples modernes, la doctrine politique de l'absolutisme royal ôtait aux Asiatiques le ressort moral que donnait aux Grecs leur marche rapide dans les voies de la démocratie. Il en résulta que le petit peuple d'Athènes, constitué par Solon au siècle précédent, devint, en face d'une puissance énorme par sa masse, un point de résistance indestructible. C'est ce que mit dans tout son jour la bataille de Salamine (480), où l'on vit ce peuple, abandonnant aux flammes sa ville et toute la contrée, rompre toute attache à la terre et, dans la solitude de ses détroits, s'offrir pour la lutte, avec son corps, ses armes de main et son amour de la liberté. Tel fut en effet le sens du péan qui, à l'aube du jour, retentit entre les rivages : ἴτε, παῖδες τῶν Ἑλλήνων, « allez, enfants des Hellènes. » Cette *Marseillaise* anticipée exalta d'une manière incroyable l'opinion que les Grecs avaient d'eux-mêmes, et les victoires qu'ils remportèrent coup sur coup sur les Perses les précipitèrent dans toutes les voies de la civilisation.

La part que les Athéniens avaient prise à la défense commune fit d'eux les premiers des Grecs. Détruite en un jour, reconstruite sur ses ruines, leur ville devint le centre vers lequel se tournèrent tous les regards : les vieilles doctrines disparurent avec les vieux murs; et, dans cette reconstitution d'un peuple et de sa cité, les tendances qui lui étaient propres trouvèrent à s'exprimer et à se développer sans obstacle. La démocratie avec le commerce maritime fit rechercher Athènes par tous les peuples de race ionienne; les Doriens pressentirent dans cette rivale, qui allait se substituer à leur hégémonie, une force d'expansion morale et intellectuelle qui finirait par les envelopper à leur tour et par anéantir leur influence. La riva-

lité de Sparte et d'Athènes se montra presque au lendemain des batailles nationales, lorsque le peuple grec, n'ayant plus à redouter son ennemi commun, put développer dans son propre sein l'antagonisme des principes politiques qu'il renfermait. Cette opposition, qui était à la fois dans les races, dans les constitutions et dans les doctrines, fit ressortir les énergies propres à chacune d'elles. Les plus libérales donnaient à chaque individu le plus d'occasions et le plus de moyens de se montrer : ces aptitudes personnelles, se multipliant en quelque sorte les unes par les autres, formèrent une somme de forces vives incalculable, et ces forces trouvèrent à s'employer sans délai pour la mise en œuvre de matériaux que le siècle antérieur avait choisis et préparés.

Le chapitre précédent nous a fait voir en effet que presque tous les genres littéraires nouveaux avaient été créés dans la période qui précéda les guerres médiques. Des hommes d'un esprit supérieur les avaient tirés des faits de la vie réelle où ils étaient implicitement contenus, et, les développant par degrés, les avaient amenés à un point de croissance qui permettait de les porter en peu de temps à la perfection. La poésie lyrique avait fleuri séparément dans les trois dialectes principaux de la Grèce et dans les modes musicaux propres à chaque race hellénique; mais elle attendait encore un homme dont le génie compréhensif en réunît toutes les formes variées. La tragédie et la comédie avaient fait leurs premiers essais et fixé déjà leurs éléments constitutifs, désormais indépendants de l'appareil liturgique des fêtes de Bacchus. La prose n'en était plus à ses commencements : Hécatée, Hellanicos et surtout Charon avaient non seulement préparé des matériaux à l'histoire, mais ébauché l'art de l'écrire. Soit en

prose, soit en vers, la philosophie s'était élancée hardiment dans toutes ses voies naturelles : les physiciens d'Ionie avaient essayé de l'observation; les logiciens d'Élée poursuivaient les plus hautes abstractions de l'entendement; les pythagoriciens tentaient une théorie universelle des rapports numériques entre les idées et les grands phénomènes de la nature.

D'ailleurs, sur les questions de métaphysique, d'astronomie, de morale, l'Asie était beaucoup plus avancée que les peuples grecs. La guerre médique multiplia singulièrement leurs relations avec cette partie du monde, dont la science donna à la leur un élan que l'état intérieur de la Grèce favorisa. On n'écrivit plus un livre d'histoire sans en avoir recueilli les matériaux dans de longs et lointains voyages, sans avoir consulté les archives et les légendes des peuples et reconnu la géographie de leurs pays. Les philosophes firent comme les historiens : la « sainte Asie », comme disait Eschyle, possédait des symboles et des doctrines profondes où ils allaient s'instruire, consultant les prêtres de la Perse et les astronomes de la Chaldée, cherchant à deviner la mystérieuse Égypte et apercevant déjà dans le lointain cette Inde qui devait plus tard leur révéler de si hautes spéculations.

L'art aussi, sous toutes ses formes, s'acheminait vers la perfection. Ce qui nous reste des monuments d'architecture et de sculpture du temps qui précéda immédiatement les guerres médiques, montre déjà non seulement une connaissance profonde de ces deux arts, mais une pratique pleine d'expérience et un sentiment vif de la beauté et de l'harmonie. Les guerres médiques ne créèrent rien dans ces deux genres : au contraire, elles détruisirent; et cette destruction des œuvres déjà belles du passé

força les Grecs à les remplacer par de plus belles encore. La période des guerres prépara donc celle de Périclès. La musique put prendre les devants, parce qu'elle n'exige pour ainsi dire aucune dépense et qu'elle recevait des grands événements de la guerre l'élan dont elle avait encore besoin ; d'ailleurs l'école pythagoricienne achevait de coordonner les anciens systèmes musicaux et de les comprendre dans une vaste synthèse, tandis que les artistes et les fabricants complétaient ou modifiaient les instruments de musique conformément aux nouvelles théories.

Ainsi les sciences, les lettres et les arts, soit par la force naturelle de leur expansion soit à la faveur des circonstances, approchaient du moment où ils pourraient briller dans tout leur éclat.

## I. POÉSIE LYRIQUE

La période des guerres médiques a vu la poésie lyrique marcher rapidement vers sa perfection, sous l'influence du génie des Ioniens, à laquelle a succédé avec Pindare l'influence dorienne. Une école prit d'abord le dessus dans le genre sérieux et dans le genre tempéré ; ce fut celle de Céos, dont les principaux représentants appartiennent à une même famille moitié laïque, moitié sacerdotale, à la famille de SIMONIDE, Σιμωνίδης. Le grand-père de ce poète, ce poète lui-même, son neveu par sa sœur, Bacchylide, son petit-fils, Simonide le Jeune surnommé le généalogiste, forment, à côté du temple d'Apollon, dans Carthée, ville de Céos, une suite non interrompue de poètes-musiciens qui rendirent possible l'œuvre de Pindare. Le grand Simo-

nide, quoique né vers l'an 556, appartient cependant à la première moitié du siècle suivant, pendant laquelle il a produit ses plus belles œuvres. Né à Ioulis, dans l'île de Céos, une des Cyclades, il se trouva au milieu d'une société choisie et profita des avantages que donne à l'esprit une constitution politique bien conçue et régulièrement appliquée. Cependant il habita peu de temps son île et, comme la plupart des poètes et des hommes distingués de cette époque, il séjourna successivement dans les lieux où les lettres étaient le mieux encouragées. Vers l'âge de trente ans, il vint auprès des Pisistratides, à Athènes, et resta dans cette ville une douzaine d'années. De là il se rendit en Thessalie, pays où la civilisation était fort arriérée, mais que certaines familles princières essayaient de tirer de la barbarie en y attirant les écrivains et les artistes : il vécut là plusieurs années auprès des Aleuades de Larissa et des Scopades de Crannon; ce fut chez ces derniers que lui arriva l'aventure peut-être imaginaire que notre La Fontaine a racontée. Plus tard il revint dans Athènes, où il jouit du commerce familier et de la haute estime des premiers citoyens de la Grèce, Thémistocle, Pausanias. Enfin dans sa vieillesse il se rendit à la cour de Gélon, qui mourut en 476, fut étroitement lié avec Hiéron, son successeur, et avec Théron d'Agrigente, entre lesquels il parvint, dit-on, à rétablir la concorde. Il mourut en Sicile en l'année 468, âgé de plus de quatre-vingt-huit ans.

Simonide, quoique Ionien, écrivit en dialecte dorien les *Règnes de Cambyse et de Darius;* il composa un poème lyrique sur la *bataille navale de Xercès* (bataille de Salamine), une élégie sur le *combat naval de l'Artémision;* puis des *thrênes* ou poésies funèbres, des *hymnes* et des *péans,* des *odes héroïques* (ἐπινίκια et ἐγκώμια), des *prières* (κατευχαί) et de

nombreuses inscriptions tumulaires ou *épigrammes* formées de deux vers élégiaques. Ce qui caractérise toutes ces œuvres, c'est que presque aucune d'elles n'est une œuvre de cabinet, faite pour le plaisir de composer des vers et des airs de musique; elles ont été écrites pour des circonstances déterminées, soit pour des cérémonies populaires, soit pour des actes publics de la vie de certains citoyens. Beaucoup d'entre elles ont eu le plus grand succès dans les concours et aux yeux des hommes de goût; leur auteur a remporté le prix cinquante-six fois, soit pour les paroles, soit pour la musique : ses *hyporchèmes* (danses avec chant), ses *grands chœurs* de cinquante hommes, pareils à ceux du théâtre, ses chœurs de jeunes filles ou *parthénies*, ses dithyrambes, ses chants de victoire et surtout ses marches funèbres le maintinrent au premier rang des poètes lyriques de la Grèce, jusqu'au jour où il fut dépassé par son jeune rival et par une nouvelle école, celle de Pindare.

Les poésies de Simonide reflétaient la sérénité de son âme, cette égalité douce de sentiment et cette humeur affable que les Grecs désignaient par le mot σωφροσύνη : ce mot a servi dans toute l'antiquité à exprimer le caractère de l'homme et du poète : aimé de tout le monde, il était recherché comme un homme de bon conseil. Il avait cependant un certain penchant vers la mélancolie : les misères et le peu de stabilité de la vie humaine lui inspiraient des réflexions qui tournaient parfois à la tristesse; ce fut la tendance de beaucoup de grandes âmes à partir de cette époque, d'Eschyle, de Sophocle, de Pindare même. Et comme Simonide avait une sensibilité toujours prête à compatir, ses chants funèbres et ses lamentations s'élevèrent à un pathétique que la Grèce n'avait point encore

connu. La facilité avec laquelle il se plaçait en idée dans la situation de ceux qu'il célébrait, lui inspira des chants d'une grandeur extraordinaire de sentiment et de pensée.

On a recueilli environ deux cents fragments de Simonide, répandus dans un grand nombre d'auteurs anciens et appartenant à des poèmes de diverse nature. Le plus long faisait partie d'une ode célèbre dont G. Hermann a restauré ce que nous en possédons. L'autre est le morceau bien connu sur Danaé :

« Tandis qu'autour du coffre artistement fait le vent
gronde en soufflant et s'agitent les flots,
de peur elle tombe, les joues baignées
de larmes; autour de Persée elle porte
sa tendre main et dit : O mon enfant,
que j'ai de peine! Et toi tu dors, et d'un cœur
paisible tu sommeilles dans cette affreuse demeure
aux clous d'airain, qui brille dans la nuit,
dans de noires ténèbres. Et sur tes beaux cheveux
en désordre quand le flot passe, tu n'y prends garde,
non plus qu'aux bruits du vent, couché
dans ta couverture de pourpre, charmante figure.
Oh! si ce danger en était un pour toi,
à mes paroles tu prêterais
l'oreille. Je t'en prie, dors, mon petit;
dorme la mer, dorme l'immense calamité.
Montre que ta volonté est changée,
ô Zeus, notre maître. Mes paroles sont bien
hardies : je t'en prie, pour notre enfant, pardonne-les-moi. »

Voici le chant en l'honneur des Spartiates morts aux Thermopyles :

« De ceux qui sont morts aux Thermopyles
glorieux est le sort, belle
est la destinée; leur tombe est un autel,
d'aïeux un souvenir; leur mort
est un éloge. Une inscription pareille,

ni la mousse ni le temps destructeur
ne l'effacera; c'est l'épitaphe des braves.
Le caveau renferme la gloire
des habitants de la Grèce. Témoin Léonidas,
le roi de Sparte, qui a laissé un grand
monument de vertu, une gloire éternelle. »

Les deux fragments qu'on vient de lire montrent avec quelle abondance Simonide savait développer une pensée : c'est une série d'images et d'expressions de plus en plus pathétiques, exprimant une seule idée fondamentale et pénétrant dans l'esprit et la sensibilité de l'auditeur; c'est une grande élévation morale jointe à une poésie pleine de charme.

Entre les vers élégiaques composés par Simonide en l'honneur de citoyens morts pour la partie, on distingue cette épitaphe bien connue des compagnons de Léonidas;

« O étranger, va dire aux Lacédémoniens qu'ici
nous gisons, pour obéir à leurs ordres. »

Nous possédons plusieurs autres inscriptions du même genre, où la simplicité de l'expression relève encore la grandeur de la pensée. Deux élégies en l'honneur d'Anacréon mériteraient d'être citées, ainsi que les fragments sur la vertu; on les trouvera réunis dans l'édition de Gaisford avec tous les autres morceaux de Simonide que nous possédons.

Bacchylide, Βακχυλίδης, neveu de Simonide, vécut à la cour d'Hiéron quand son oncle déjà vieux s'y trouvait lui-même. Les fragments qui nous restent de lui, sans s'élever à la hauteur de pensée qu'atteignit le poète de Céos, sont remarquables par l'élégance et par la correction du style et par un grand art de composition. La vue des vicissi-

tudes inouïes qui frappaient les Grecs depuis le commencement du siècle, ne lui inspire point de tristes réflexions, mais le conduit à une morale douce et facile qui rend agréables les relations des hommes entre eux ; l'amour et le vin ne doivent point, selon lui, être exclus de la vie, mais seulement contenus dans les bornes de la modération et de la bienséance ; la guerre lui est odieuse :

« La paix pour les mortels produit de grandes choses :
la richesse et les fleurs de la poésie à la langue de miel.
Sur de beaux autels brûlent pour les dieux dans une flamme
jaunissante les cuisses des bœufs et des brebis à la belle toison.
Les jeunes gens ne pensent qu'aux gymnases, aux flûtes, aux [banquets.
Sur les anneaux de fer des boucliers les noires araignées
filent leurs toiles ; les lances au fer pointu
et les épées à deux tranchants se rongent de rouille ; l'airain
des trompettes ne résonne plus, le doux sommeil n'est plus ravi
aux paupières au moment où il échauffe le cœur.
D'aimables festins les rues sont remplies ;
partout éclatent des chants d'amour. »

Il célèbre la douce hospitalité :

« Il n'y a ici ni bœufs
immolés, ni or,
ni tapis de pourpre
mais un cœur bienveillant
et une douce Muse,
et dans des coupes béotiennes
un vin savoureux. »

Et les puissants effets dn vin :

« Une douce violence s'échappant des coupes
échauffe le cœur. Un espoir
d'amour embrase les âmes,
se mêlant aux dons de Bacchus,
et bien loin de l'homme

chasse les soucis.
Lui-même des villes
il brise les remparts
et de tous les hommes
il croit être le roi.
D'or et d'ivoire
sa demeure étincelle,
chargés de froment,
des vaisseaux lui apportent d'Égypte
une grande et brillante fortune.
Ainsi s'élance le cœur du buveur. »

Mais sous cet aspect brillant et joyeux de la vie, Bacchylyde, comme ses contemporains, découvre une pensée amère, qu'exprime presque dans les mêmes termes un chœur de Sophocle :

« Pour les mortels le mieux est de ne pas naître,
et de ne pas voir la lumière du soleil :
Nul mortel n'est toujours heureux. »

Lasos, Λᾶσος, d'Hermione, introduisit à Athènes, vers l'an 508, les concours de dithyrambes accompagnés de flûtes, c'est-à-dire d'instruments à bec ou à anche. Ce savant musicien, qui composa des écrits spéciaux sur la théorie musicale, avait été en grand honneur auprès des Pisistratides. La puissance de ses mélodies dithyrambiques et les concours dont il fut l'instigateur attirèrent sur lui l'attention publique, et son école devint rivale de celle de Simonide. Le dialecte qu'il employait était celui de son pays, le dorien, qui était en même temps par tradition la langue des dithyrambes bachiques. Le mode éolien, qu'il adaptait à ses paroles, n'est lui-même qu'une variante du mode dorien. Par tous ces côtés, on voit qu'il formait avec l'école de Céos un véritable contraste. On sait de plus qu'il se préoccupait beaucoup de l'harmonie matérielle de

ses poésies, afin de les rendre plus propres à s'adapter au chant; car il composa des odes dans lesquelles il n'y avait aucune *s*, cette sifflante introduisant dans la sonorité de la note un bruit qui le plus souvent ne s'accorde point avec elle. Cet excès de soin prouve que Lasos et ceux qu'il dirigeait étaient plus encore musiciens que poètes; ils représentent donc une face du lyrisme grec différente de celle que représentent les Ioniens. Pour que la poésie lyrique parvînt à sa perfection, il fallait qu'un seul homme en réunît dans ses œuvres les éléments dispersés. Lasos fut un des maîtres de Pindare.

Voici un fragment de Timocréon, le Rhodien :

« Si tu loues Pausanias, si tu loues Xanthippe ou Léotychide,
moi je loue Aristide, le seul homme tout à fait vertueux
qui nous soit venu de la ville sacrée d'Athènes. Car
Thémistocle, Latone l'a pris en haine, ce menteur,
cet injuste, ce traître : quand Timocréon était son hôte,
il a refusé pour un sale argent de le ramener dans son
pays à Ialysos; il a reçu trois talents d'argent et il est
parti par mer à la mal'heure, chassant les uns, tuant
les autres, gorgé d'argent; à l'Isthme il tenait plaisamment
table ouverte, servant des viandes froides; on mangeait
et l'on souhaitait que Thémistocle n'arrivât pas à l'année prochaine. »

Ce vil athlète, devenu versificateur, mérite à peine d'être compté parmi les poètes lyriques; il forme avec le grand Simonide un contraste tout à l'avantage de ce dernier; car, tandis que le poète de Céos dit de lui-même : « Je n'aime pas la raillerie », ce Rhodien se déchaîne contre les hommes qui venaient de sauver la Grèce à Salamine et à Platées; et pendant qu'il vante Aristide, il se fait bannir d'Athènes comme dévoué aux Mèdes. Les reparties du condamné, pour être violentes, n'en sont pas

plus poétiques, et cette intervention continuelle de sa chétive personne dans ses vers injurieux a le tort d'abaisser la poésie et de traîner la Muse dans la fange. Du reste, Timocréon n'épargna pas plus Simonide que les hommes politiques dont il fut l'ami : sa haine était vouée à tout ce qui s'élevait au-dessus du vulgaire.

On peut rapporter à la période des guerres médiques deux *scolies* dont les auteurs sont incertains, mais qui sont précieux comme les seules poésies de ce genre que nous possédions. Le scolie, σκολιόν, était une chanson de table que le convive chantait à son tour quand la lyre ou la branche de myrte, circulant autour de la table, était arrivée entre ses mains. Cet usage était universel en Grèce et datait d'un temps immémorial : une foule d'hommes célèbres et de grands personnages sont cités comme ayant chanté des scolies; mais ces improvisations disparaissaient presque toujours avec l'occasion qui les avait fait naître. Beaucoup de poésies ont circulé de bouche en bouche et se sont perdues de la sorte au milieu des changements politiques et sociaux de la Grèce; tel a été le célèbre péan de Tynnichos de Chalcis, dont Platon parle dans son Ion, péan qui faisait l'admiration d'Eschyle lui-même. Des deux scolies qui nous restent, l'un est attribué au Crétois Hybrias, Ὑβρίας, il est en dialecte dorico-éolien :

« J'ai grande richesse, la lance et l'épée,
et le beau bouclier, rempart du corps.
Avec cela je laboure, avec cela je moissonne,
avec cela je foule le doux fruit de la vigne,
avec cela je m'appelle maître des esclaves.
Eux, ils n'osent tenir la lance et l'épée
ni le beau bouclier, rempart du corps.
Tous, pleins de terreur, ils embrassent

mes genoux et m'appellent
maître et grand roi. »

Le scolie ionien attribué à CALLISTRATE, Καλλίστρατος, a dû être composé assez longtemps après le meurtre d'Hipparque pour que l'erreur relative à Harmodios et Aristogiton fût devenue populaire; car il repose sur cette erreur. Il est formé de quatre couplets très artistement disposés :

« Dans la branche de myrte, je porterai l'épée
comme Harmodios et Aristogiton,
quand ils tuèrent le tyran
et donnèrent à Athènes l'égalité.

Très cher Harmodios, non, tu n'es pas mort :
On te dit dans les îles des bienheureux,
là où est, dit-on, Achille aux pieds rapides
et Diomède, le fils de Tydée.

Dans la branche de myrte je porterai l'épée
comme Harmodios et Aristogiton,
quand dans les sacrifices d'Athéné
ils tuèrent un tyran, Hipparque.

Toujours votre gloire vivra sur la terre,
chers Harmodios et Aristogiton;
car vous avez tué le tyran
et rendu à Athènes l'égalité. »

PINDARE, Πίνδαρος. — La Béotie vit, à la fin du VI^e siècle et au commencement du V^e, se constituer dans Thèbes, sa principale ville, une école lyrique en opposition avec celle de Céos. Comme chez tous les peuples doriens, la poésie avait conservé dans ce pays son alliance étroite avec la musique et la danse, et produisait alors des chœurs d'hommes ou de jeunes filles qui eurent dans toute la Grèce une grande célébrité. Quoique la flûte, αὐλός, c'est-à-dire les instruments à anche ou à bec, ait été longtemps l'instrument de prédilection des Béotiens, cependant la plupart de ces

chœurs étaient accompagnés de musique dorienne, nécessairement exécutée sur la cithare. Deux femmes se distinguèrent durant cette période, Corinne, Κορίννα, de Tanagre, et Myrtis, appelée Mourtis, Μούρτις, dans le dialecte béotien. Toutes deux furent les rivales de Pindare, lorsque la renommée de ce poète commença à éclipser la leur; mais ce qui fit surtout leur infériorité fut que leurs chants étaient le plus souvent composés dans le dialecte thébain, sorte de patois qui n'était ni accepté ni peut-être compris dans les autres parties de la Grèce. Corinne désapprouvait qu'une femme telle que Myrtis entrât en lutte avec Pindare; on dit cependant qu'elle-même remporta cinq fois le prix contre ce poète dans les concours publics. Ces succès d'une femme thébaine et les conseils de l'expérience qu'elle sut y ajouter, ne furent point inutiles aux progrès de Pindare : c'est elle qui lui conseilla, dit-on, d'introduire dans ses chants les traditions mythologiques de la Grèce, et qui le contint quand elle le vit, dès la première tentative, abuser de cette ressource. Aux bons avis de Corinne Pindare eut l'avantage de joindre les leçons d'un excellent poète-musicien, Lasos d'Hermione, dont nous avons parlé plus haut. Et lorsque, engagé dans la carrière poétique, il se trouva en contact avec tant d'hommes distingués de son temps, formés eux-mêmes aux meilleures écoles, il vit son talent naturel se fortifier et se régler sous tant d'influences réunies; par son travail personnel, toutes les formes du lyrisme grec se trouvèrent tour à tour portées à la perfection. En effet, quoique Béotien, il ne fut pas le représentant exclusif de l'école thébaine : ses perpétuels voyages le mirent en relation avec des hommes de tous les dialectes. Si Lasos lui enseigna les premiers éléments de la musique unie à la poésie,

c'est des Pythagoriciens qu'il apprit le grand système musical, où tous les anciens modes avec leurs trois genres s'étaient rapprochés dans une vaste unité. Stésichore et ses successeurs avaient organisé ces grands rhythmes, qui depuis eux se développaient sous la triple forme de la strophe, de l'antistrophe et de l'épode. Il ne restait plus qu'à profiter de toutes ces inventions dispersées et à mettre en œuvre tous ces moyens à la fois. Ce fut l'œuvre de Pindare.

Il était né en 522 à Cynoscéphales, près de Thèbes. Occupé de poésie dès son adolescence, il acquit de très bonne heure un certain renom : dès l'âge de vingt ans il composait un chant triomphal pour un jeune homme de la famille des Aleuades. Comme son prédécesseur Simonide, il commença dès lors à aller de pays en pays, là où des personnages puissants réclamaient le secours de son talent, soit pour célébrer une victoire aux concours publics, soit pour composer une marche religieuse, ou joyeuse, ou funèbre, et la faire exécuter dans quelque cérémonie. C'est ainsi qu'on le voit tour à tour chez Hiéron ou chez Théron en Sicile, près d'Arcésilas à Cyrène; à la cour d'Amyntas, roi de Macédoine. Les odes triomphales que nous avons de lui ont été composées pour des hommes de races, de pays et d'opinions politiques fort divers. Il en est résulté pour Pindare une sorte de nécessité de s'élever au-dessus de cette variété même et de regarder les choses de très haut. Quoiqu'il ne semble avoir pris aucun parti dans la guerre des Perses et n'avoir ni loué ni blâmé ses compatriotes d'avoir embrassé la cause des ennemis, il ne néglige pourtant pas les occasions de célébrer le triomphe des Grecs sur les Asiatiques et il vante en plusieurs endroits les belles actions des Éginètes et des Athéniens;

aussi ces derniers lui firent-ils l'honneur de le prendre pour *proxénos*, c'est-à-dire pour hôte public de leur propre cité. Les relations de Pindare avec plusieurs tyrans de cette époque n'allèrent jamais jusqu'à le compromettre dans la vie publique d'aucun d'eux : les éloges qu'il composa souvent pour eux et dont ses odes triomphales nous font connaître l'esprit, sont assaisonnés de conseils, de critiques, quelquefois même de réprimandes et d'avertissements sévères, où l'on voit combien dans le monde grec la poésie élevait un homme au-dessus des plus puissants politiques. Il est donc injuste de dire que Pindare ait trafiqué de la muse : les poètes ne sont pas plus que les autres hommes exempts des nécessités de la vie; les poètes grecs vivaient de leurs chants comme le prêtre vivait de l'autel, comme les hommes publics vivaient de leurs émoluments et comme les poètes de nos jours vivent en vendant leurs vers au libraire qui traite avec eux et au public qui les achète; vendre ses vers n'est point vendre sa pensée; et nous voyons par le fait qu'en payant une ode à Pindare un tyran a plus d'une fois acheté sa propre condamnation.

D'ailleurs il faut songer à ce qu'étaient ces odes (ἐπινίκια) chantées en l'honneur des vainqueurs des jeux et ces autres compositions pindariques dont il ne nous reste rien. Ce ne sont pas de simples vers remis par écrit ou récités devant celui pour qui ils étaient faits. Une ode triomphale est un morceau de poésie et de musique : pour l'exécuter, l'auteur organisait et instruisait d'avance un chœur de chanteurs à gages : ces hommes, il leur faisait faire avec lui un voyage quelquefois long et coûteux, comme ceux de Macédoine, de Sicile ou d'Afrique. Arrivés chez le vainqueur, ils y restaient le temps nécessaire pour préparer

la cérémonie triomphale; et quand le jour de l'exécution était passé, il fallait encore que le poète les ramenât là d'où ils étaient venus ou les conduisît dans une autre contrée. On ne dit pas qu'aucun poète lyrique de la Grèce se soit enrichi dans cette vie errante de l'*impresario*.

Les chants de victoire, ne se produisant pas plus souvent que les occasions solennelles qui les suscitaient, n'auraient pas suffi pour faire vivre un poète et pour remplir sa vie. On s'étonne de la variété des œuvres lyriques d'un homme tel que Pindare : cette multiplicité de chants divers lui était imposée par la nécessité. Il composa en effet dans tous les genres de poésie lyrique alors connus, et ces genres répondaient aux circonstances les plus variées de la vie hellénique. Les hymnes religieux, les péans, les dithyrambes, les prosodies (προσόδια) ou chants exécutés pendant les processions, les parthénies ou chœurs de jeunes filles, les hyporchèmes, les scolies ou chansons de table, les thrènes, les éloges (ἐγκώμια) et les chants de victoire ou ἐπινίκια exercèrent tour à tour sa muse. Il y trouva l'occasion de composer dans chacun des rhythmes grecs, dans des modalités diverses, soit simples soit combinées, dans tous les dialectes usités et dans les circonstances les plus dissemblables. Il put donc résumer dans son œuvre l'œuvre de tous les lyriques qui l'avaient précédé et porter chaque espèce de composition lyrique à toute la perfection dont elle était susceptible.

Pindare reçut des grands événements de son époque ces leçons qui contribuent si puissamment à l'éducation des hommes. Il n'avait que dix-huit ans lorsque la révolte de l'Ionie, en 504, donna le signal de la guerre médique. Il en avait trente-deux lors de la bataille de Marathon; il vit donc et il put apprécier la trahison de la Grèce par la
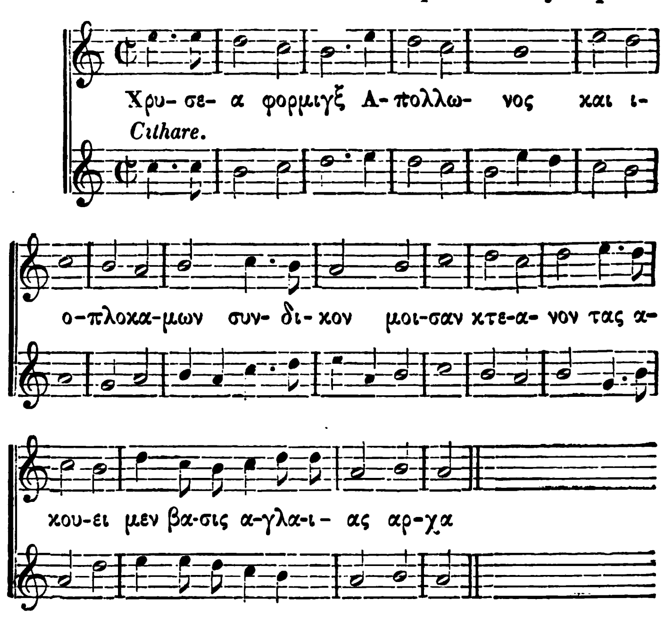
Béotie, les efforts désespérés d'Athènes, la résistance d'abord héroïque puis un peu froide de Lacédémone, les défaites et la fuite des Perses, les premières expéditions en Orient, l'accroissement de la puissance athénienne sous l'influence de Thémistocle, l'exil de ce grand homme, la fuite et le rappel de Cimon; enfin il assista aux commencements de Périclès et de cet épanouissement des lettres, des arts et de la politique qui caractérise le cinquième siècle entre tous. Il mourut probablement en 442, à l'âge de quatre-vingts ans.

La plus grande partie des œuvres de Pindare est perdue. Mais il nous reste quatre recueils d'*Odes triomphales* ou ἐπινίκια, ayant pour titres les noms des quatre grands concours ou *agônes* de la Grèce, ceux d'Olympie, de Delphes ou Pythô, de l'Isthme et de Némée. Horace a déclaré ces odes inimitables : il faut entendre par là, non qu'il est impossible de s'élever à la hauteur de pensées où s'élève Pindare, mais que la forme pindarique ne peut être reproduite dans aucune langue et qu'elle est essentiellement et exclusivement grecque. Cette forme n'était pas nouvelle ; mais comme elle excluait le vers et ne reposait que sur des *rhythmes,* elle était inséparable de la musique ; de plus, ces rhythmes ou « nombres dépourvus de règle métriques », comme dit Horace, prennent chez Pindare de grandes dimensions, que ne présentent pas les strophes d'Alcée ou de Sapho ; transportés dans le latin, ils auraient paru de la prose. Les quatre recueils pindariques nous offrent des odes composées dans les différents modes musicaux dont nous avons parlé ci-dessus, au moins dans les plus importants d'entre eux : Pindare ne les choisissait pas arbitrairement, mais suivant la nature des idées et des sentiments qu'il voulait exprimer. Le rhythme, conçu

dans l'un ou l'autre de ces modes, comprend à la fois la pensée poétique et la pensée musicale indissolublement unies; c'est là ce qui constitue son unité. Dans son développement complet, il se subdivise en trois sections répondant aux trois parties des chœurs sacrés ou tragiques : la strophe, l'antistrophe et l'épode. En comparant les deux premières on s'aperçoit aisément qu'elles sont identiques l'une à l'autre et que par conséquent elles étaient chantées sur le même air; mais que l'épode, où les longues, les brèves, les accents et les lignes, telles que les manuscrits les donnent, sont autrement distribués, était chantée sur un thème mélodique différent. Enfin les trois sections d'un même rhythme sont tellement unies, que la pensée de la strophe, la phrase même se continue souvent dans l'antistrophe, et celle-ci dans l'épode, à la fin de laquelle il y a presque constamment un repos. Ainsi la période rhythmique n'est terminée qu'avec l'épode; et après cette dernière le poète en peut commencer une autre. L'ode pindarique est donc une suite de pensées poétiques et musicales, développées dans de grandes proportions et suivant des règles parfaitement définies.

L'absence de mètre laisse au poète une latitude très grande pour l'expression de sa pensée, puisque la période pouvait à son gré s'allonger ou se raccourcir, pourvu seulement que l'antistrophe reproduisit la strophe exactement. Il fallait de plus que les rhythmes fissent sentir une certaine cadence appropriée aux conditions dans lesquelles l'ode devait être chantée. C'était souvent après un festin nommé *cômos*, du nom général des festins bachiques; l'ode s'appelait alors un ἐγκώμιον ou un ἐπικώμιον; ce festin avait lieu soit dans la ville des Jeux, soit dans celle du vainqueur, à son retour ou à l'anniversaire de sa victoire. L'ode était

chantée, soit au repos dans la salle du festin, soit en marche quand le cortège se rendait au temple ou rentrait dans la ville; c'est cette marche cadencée que Pindare appelle βάσις; quand elle s'exécutait dans la demeure du vainqueur, elle prenait même le caractère d'une danse à laquelle la mélodie s'adaptait. C'est cette union de la poésie, de la musique et de la chorégraphie qui constituait, chez les Grecs, le genre lyrique complet, le poète étant alors en même temps musicien et chorège; c'est elle que Pindare célèbre en ces termes dans la première Pythique [1] :




1. Nous possédons cinq fragments de musique antique : le fragment de la première Pythique, l'hymne à Némésis, l'hymne à Hélios, l'hymne à Déméter et l'hymne à la Muse. Ce dernier est de Dionysios, qui vivait au temps d'Adrien. On les trouvera dans l'*Hist. de la musique* de M. Gevaert.

*Str.* — « Lyre d'or, trésor commun d'Apollon et des Muses aux tresses entrelacées de violettes, toi qu'écoute la marche cadencée, source de joie, les chantres suivent ton signal, quand pour conduire les danses tu exécutes en notes précipitées les premières mesures des préludes; tu éteins la foudre que lance le feu éternel; et, sur le sceptre de Zeus, l'aigle s'endort, laissant tomber des deux côtés ses ailes rapides,

*Antistr.* — « Lui, le roi des oiseaux; car tu as répandu sur sa tête recourbée un nuage épais qui ferme doucement ses paupières; il dort, et son dos assoupli se soulève sous les coups puissants de ton harmonie; car le violent Arès, oubliant la lance acérée, sent aussi son cœur calmé par le sommeil; et tes traits charment la pensée même des dieux : telle est la science d'Apollon et des Muses à la robe flottante. »

Ce morceau de musique est dans le mode hypodorien. Celui de Dionysios est dans le mode dorien.

Nous venons de dire en quoi consistait la forme d'une ode pindarique; voici maintenant quelle en est la matière et comment cette matière est distribuée. L'occasion qui la faisait naître était toujours une victoire remportée dans quelqu'un des grands concours de la Grèce. Malgré la variété des exercices auxquels on s'y livrait et la joie toujours nouvelle des vainqueurs, une telle victoire était nécessairement pour un poète un sujet fort monotone; elle n'est donc pour Pindare qu'une circonstance, un point de départ. La vraie matière d'une ode de ce poète est une tout autre chose. Il était de son temps : or, depuis l'origine de l'art, les Grecs n'avaient pas cessé de choisir des matériaux de plus en plus parfaits; ainsi, dans l'architecture, au bois primitivement employé ils avaient substitué la pierre, mais une pierre tendre et friable en rapport avec des formes encore grossières et des instruments imparfaits; au siècle des guerres médiques, on quitta la pierre et l'on

construisit en marbre, rejetant les pièces qui offraient quelque défaut. La même chose eut lieu pour la sculpture, où le marbre fut lui-même remplacé par l'or et l'ivoire. Ce goût difficile des Grecs dans le choix des matériaux ne venait pas d'un vain désir d'en étaler la richesse, mais de ce que les matériaux d'une qualité supérieure sont plus aptes que les autres à recevoir et à conserver la forme que la pensée de l'artiste va leur donner. Aussi, la matière une fois choisie, le but de l'art est de la dissimuler et de la faire disparaître, afin que l'esprit se trouve en présence de la forme pure conçue par le génie de l'artiste. Ces beaux marbres étaient donc à leur tour revêtus d'un stuc qui en dissimulait les jointures, de couleurs variées qui en rehaussaient les ornements et de sculptures peintes dont les reliefs se dessinaient sur les surfaces encadrées. L'œil ne pouvant plus distinguer la matière dont un temple était fait, l'esprit oubliait cette matière et se remplissait tout entier d'une forme idéale et immatérielle.

Les chapitres précédents nous ont montré qu'un travail analogue s'était opéré dans la poésie, que les faits humains et personnels, comme on en trouvait dans Archiloque et dans Alcée, avaient fait place à des conceptions plus générales et à la représentation des héros et des dieux. L'influence dorienne, fortement ressentie par Pindare, lui fit voir que la plus belle matière pour les chants des poètes consistait dans les légendes de la mythologie et dans les traditions héroïques. Mais ces conceptions, idéales par elles-mêmes, avaient subi une élaboration, déjà sensible de l'Iliade à l'Odyssée, et qui se poursuivait encore au temps de Pindare. Les dieux et les héros, soumis depuis plusieurs siècles à cette sorte d'épuration, étaient donc pour ce poète, comme pour tous ses contemporains, une

matière choisie qu'il devait nécessairement préférer à ses vainqueurs du jour. Il était conduit par là à chercher les sujets de ses odes dans les légendes héroïques, soit du vainqueur lui-même, quand il comptait quelque héros parmi ses ancêtres, soit de la ville, soit du pays, soit enfin de toute la Grèce, quand les traditions locales lui faisaient défaut. Dans tous ces cas, la légende adoptée par le poète comme sujet principal de l'ode se rattachait toujours par quelque côté aux souvenirs de famille, de nation et de race, à la religion et, le plus souvent, au concours dans lequel la victoire venait d'être remportée. Ce sont ces liens, très habilement dissimulés, qui unissent entre eux les matériaux dont une ode se compose. Et de même que dans les temples parfaits de ce siècle nos architectes découvrent difficilement une commune mesure entre leurs diverses parties, ainsi dans une ode on cherche presque toujours vainement, dans les idées qui en forment le fond, un ensemble systématique. Cet ensemble existe, mais presque toujours insaisissable : ce qui donne à l'ode son unité, ce n'est pas la matière dont elle est faite, ni la distribution apparente des matériaux : c'est sa forme lyrique, c'est-à-dire sa forme poétique, musicale et orchestique, en un mot son rhythme. Tel est le principe abstrait des compositions pindariques, où l'on s'est plu à voir toutes sortes de mystères, tandis qu'il est en lui-même d'une extrême simplicité.

La subordination établie par Pindare entre son vainqueur et les héros de la tradition, ou même les dieux, donne à ce poète une puissante autorité morale. Quand il parle au nom des dieux, comme un hiérophante, ou du haut de la tradition héroïque, il lui est possible d'étaler aux yeux du vainqueur des exemples qui doivent régler

sa vie, des préceptes qui doivent l'inspirer ou qui parfois le condamnent. Il va plus loin : il blâme les traditions qui rabaissent les dieux, au nom d'autres traditions qui les relèvent et dont il se fait quelquefois lui-même l'interprète :

... « Les merveilles ne sont pas rares; mais il arrive aussi que, dépassant le récit véridique, des légendes habilement fabriquées trompent les esprits par des mensonges de mille couleurs.

*Str.* 2. — « Et l'art de plaire, qui sait adoucir toutes choses, donne crédit à ces légendes et rend parfois croyable ce qui ne l'était pas. Mais les jours qui s'écoulent sont des témoins bien informés. Un homme de cœur ne doit rien dire que de beau au sujet des dieux; par là il se compromet moins. Fils de Tantale, mon récit sera l'inverse des autres : quand dans l'aimable Sipyle ton père invita les dieux à son banquet splendide et leur rendit les honneurs qu'il avait reçus d'eux, le Maître du trident,

*Antistr.* 2. — « Vaincu par le désir, te ravit et, avec ses chevaux d'or, te transporta dans la haute demeure du puissant Jupiter. Là, dans un autre temps, vint aussi Ganymède remplir le même office auprès de Zeus. Tu ne reparaissais plus, et les envoyés de ta mère, malgré leurs actives recherches, ne te ramenaient pas. Quelque voisin envieux dit aussitôt en secret que, dans une chaudière d'eau bouillante, on avait découpé tes membres avec un coutelas, qu'on en avait servi à table les morceaux arrosés de sauce et qu'on t'avait mangé.

*Epod.* — « Il m'est impossible d'appeler glouton aucun des immortels; cela me fait horreur. La punition atteint souvent les mauvais propos. S'il fut jamais un mortel honoré par ceux qui veillent sur l'Olympe, ce fut ce Tantale. Seulement il ne put pas digérer son immense bonheur; la satiété lui valut une infortune affreuse, que le Maître souverain tint suspendue sur lui : une énorme pierre qu'éternellement il s'efforce de rejeter de sa tête; il n'a plus de joie. » (*Olymp. I.*)

En effet la science, qui marchait avec la civilisation athénienne, donnait aux hommes de ce temps des notions

sur Dieu que les anciens poètes n'avaient pas eues et faisait comprendre les légendes divines ou héroïques dans un sens plus moral ou plus savant. Pindare, quoique de race dorienne, n'est point un esprit arriéré : il a vécu sous toutes les constitutions helléniques, dans tous les milieux qu'offrait alors le monde grec ; et il a retiré de ses voyages et de la variété de ses situations un esprit large, tolérant, à la fois modéré et ami du progrès. Il voit la vie humaine de très haut : il a pour la force individuelle de l'homme une médiocre estime :

« Qu'un homme ait acquis du bien sans grand travail, la foule des insensés voit en lui un habile homme qui a su armer sa vie par d'ingénieux moyens. Mais cela n'est pas l'œuvre de l'homme : c'est Dieu qui procure toute chose, élevant l'un aujourd'hui, abaissant l'autre au niveau de sa main. — O éphémères! Qu'est-ce qu'être? qu'est-ce que n'être pas? L'homme est le rêve d'une ombre. Mais si Zeus envoie un rayon de sa lumière, l'homme jouit d'un éclat resplendissant et d'une vie douce comme le miel. » (*Pyth. VIII.*)

La pensée religieuse domine son appréciation des choses humaines, et ses doctrines philosophiques et pratiques servent de régulateur à ses idées religieuses. C'est toujours une pensée de ce genre qui forme comme le centre de gravité d'une ode pindarique : seulement cette idée centrale, autour de laquelle les autres viennent se coordonner, peut se déplacer d'un bout à l'autre de l'ode, être exprimée la première, n'apparaître qu'au milieu ou se faire attendre jusqu'à la fin. Il en résulte une grande variété dans la distribution apparente des matériaux. Mais l'unité centrale, la clef de voûte n'en existe pas moins.

On voit donc qu'une ode triomphale de Pindare est un enseignement moral, fondé sur les notions philosophiques de

son temps, appuyé par des traditions religieuses et par des exemples pris dans les légendes héroïques, ayant pour occasion une victoire aux jeux publics de la Grèce, s'adressant à un vainqueur et à des hommes assemblés, enfin se fortifiant par le sentiment musical, par les rhythmes de la poésie lyrique et même par la danse. Cette sorte de définition montre que par sa matière l'ode de Pindare diffère très peu des autres compositions littéraires, mais qu'elle en diffère essentiellement par ses éléments musicaux, c'est-à-dire par ses rhythmes.

Je ne puis comprendre ce que l'on entend par l'enthousiasme pindarique et par le désordre qu'il jette dans la pensée. Le calme et la modération dans le sentiment sont un des caractères les plus visibles du génie de Pindare : chez lui rien d'exalté, de violent, ni de prophétique; ce n'est point une pythonisse jetant au hasard des mots entrecoupés et les cris confus d'un cœur malade. Les odes de Pindare appartiennent au grand art hellénique, lequel ne procède point de la passion, mais de l'idée; jamais le sentiment ne marche le premier, c'est l'idée qui éclaire la pensée du poète et, comme elle ne procède point par des intuitions extatiques, mais par les degrés successifs de clarté que produit la raison bien conduite, l'âme de Pindare, comme celle de tous les grands artistes grecs, est toujours maîtresse d'elle-même : sa pensée marche où elle veut, par les chemins qu'elle choisit : « Je sais, dit-il, retourner en arrière » et revenir à mon sujet quand il me plaît. Quand je cherche parmi les grands esprits qui ont presque été ses contemporains, je n'en trouve point qui lui ressemble plus que le sculpteur Phidias : même manière de penser, mêmes sujets, même harmonie, même élévation de doctrines, même calme dans la sublimité; nul désordre, nulle dis-

cordance, nulle recherche : partout le besoin d'éclairer les esprits et non de plaire aux sens ou de produire une exaltation factice. C'est chez l'un et chez l'autre le grand art touchant à sa perfection.

Ce qui produit dans les odes de Pindare une apparence de désordre et d'exaltation, c'est le passage rapide d'événements ordinaires à des réflexions élevées et sublimes. Mais, pour un homme intelligent et instruit, les plus petites choses se rattachent aussi bien que les grandes à des causes générales et à des principes universels ; il n'est pas besoin d'enthousiasme pour franchir ce passage, il suffit de n'avoir pas une âme vulgaire et un esprit qui s'étonne de tout. D'ailleurs l'état de l'âme causé par la musique dispose toujours l'âme aux pensées profondes et lui facilite le passage du réel à l'idéal. Non seulement une mélodie simple et grave soustrait un de nos sens idéaux et la partie de notre imagination qui s'y rapporte aux bruits incohérents dont nous sommes ordinairement assourdis ; mais elle y substitue un ensemble de sons offrant entre eux des rapports mathématiques, satisfaisants pour la raison, et des relations mélodiques aussi claires pour l'esprit que flatteuses pour la sensibilité. Une poésie qui ne profiterait pas de cet état de l'âme et qui ne la transporterait pas promptement dans un monde idéal serait en désaccord avec le chant et n'aurait point le caractère lyrique. Mais il n'y a ici ni enthousiasme, ni exaltation, ni désordre.

Les odes de Pindare ont des dimensions très diverses, et dans chacune d'elles les éléments qui la constituent sont loin d'offrir toujours les mêmes proportions relatives. Je n'aperçois pas, comme O. Müller, de différences bien profondes entre celles où domine le dialecte dorien ou éolien et celles qui étaient chantées sur le mode lydien ou hypo-

lydien. Mais j'en trouve une fort grande par exemple entre la dernière *Olympique* et la quatrième *Pythique*. L'Olympique ne se compose que de deux strophes, sans antistrophes ni épodes, et ne présente ainsi que la forme la moins développée du rhythme lyrique; quant au fond, elle est une sorte d'action de grâces ou de prière adressée aux Grâces, Aglaé, Euphrosyne et Thalie, à l'occasion d'une victoire remportée par un tout jeune homme d'Orchomène au stade d'Olympie. La quatrième Pythique est en l'honneur d'Arcésilas, roi de Cyrène, un des hommes les plus lettrés, les plus riches, les plus fastueux de son temps. Pour l'exécuter, Pindare avait dû traverser la Méditerranée avec sa troupe de chanteurs et de musiciens; un grand appareil l'attendait dans la salle du festin où il devait paraître: la circonstance était solennelle. Pindare composa donc une ode où toute la richesse du genre lyrique se trouva déployée. La forme en est pleine et ne renferme pas moins de treize strophes avec leurs antistrophes et leurs épodes; si nous en jugeons par ce qui nous reste de la musique de la première Pythique, l'ode à Arcésilas devait exiger pour son exécution à peu près deux heures. Les trente-neuf divisions dont cette forme lyrique se compose sont remplies par une matière presque entièrement épique, à laquelle s'ajoute la légende demi-historique et demi-fabuleuse de la fondation de Cyrène. Ces matériaux sont choisis avec un tact infini, assemblés de telle sorte que les jointures disparaissent et qu'ils semblent former une seule masse compacte. Il était loisible au poète de traiter à la façon d'Homère la portion mythologique et de raconter la légende de Cyrène à peu près comme elle l'est dans Hérodote. Mais, s'emparant de son sujet, il a su donner à l'ensemble cet aspect particulièrement idéal qu'exige une œuvre à la fois musicale et poé-

tique, et détacher, sur ce fond déjà riche, des groupes et des personnages d'un éclat et d'un relief incomparables. Cette quatrième Pythique est à mes yeux égale au Parthénon, auquel elle est d'ailleurs comparable soit pour la composition, soit pour la richesse des ornements et le mouvement des figures. Voici, par exemple, le portrait de Jason se présentant chez Pélias où il vient réclamer l'héritage paternel :

« Avec le temps il vint, armé d'une double lance, cet homme étonnant : de ses deux épaules descendait la chlamyde nationale de Magnésie, s'ajustant à ses membres admirables; une peau de panthère le mettait à couvert de la pluie qui fait frissonner; les boucles luisantes de sa chevelure n'avaient point été coupées et brillaient sur toute la largeur de son dos. Il marche lestement et droit devant lui, puis s'arrête, donnant la preuve de son assurance à cette foule dont la place publique est remplie. On ne le connaissait pas; mais, saisis de crainte, tous se disaient entre eux : « Ce n'est pourtant pas Apollon, ni l'époux « de Vénus avec son char d'airain; quant aux fils d'Iphimé- « die, Otos et toi, audacieux Ephialte, on dit qu'ils sont morts « dans la fertile Naxos; Tityos aussi : la flèche rapide d'Artémis, « tirée d'un carquois invincible, l'a frappé, pour apprendre aux « hommes à n'aspirer qu'à des amours réalisables. » Voilà ce qu'ils disaient entre eux. »

La rencontre avec Pélias, l'arrivée des princes Argonautes, la prière à bord avant le départ les épisodes du voyage, forment comme une suite de bas-reliefs ou de peintures murales que l'on pourrait utilement comparer à ceux dont on ornait déjà dans toute la Grèce les monuments reconstruits. Je citerai seulement encore la fameuse scène du sillon.

« Étès amène au milieu d'eux une charrue d'acier et des bœufs, qui de leurs bouches jaunissantes soufflent une flamme ardente de feu et de leurs sabots d'airain creusent à l'envi la

terre. Il les conduit et les attelle sous le joug, à lui seul; il allonge en ligne droite des sillons où à chaque motte il défonce d'une coudée la surface du sol; puis il dit : « Que le roi qui « commande le navire en fasse autant, et qu'après il emporte « le tapis incorruptible, la toison brillante à la laine d'or. » Quand il eut parlé, Jason rejette son vêtement jaune, et, confiant dans son dieu, se met à l'œuvre. Le feu ne l'éblouit pas, car il suit les avis de l'étrangère aux mille enchantements. Il tire à lui la charrue, lie le col des bœufs par des lanières invincibles, et, faisant sentir à leurs larges flancs l'aiguillon douloureux, cet homme vigoureux remplit la tâche assignée. Sans articuler une parole, Éétès jette un cri d'admiration. Les compagnons du vaillant héros lui présentent leurs mains amies, le couvrent de couronnes de gazon et le saluent par de douces paroles. Aussitôt après, le merveilleux enfant du Soleil lui indique la place où le coutelas de Phrixos a étendu la peau resplendissante : il espérait encore que Jason n'accomplirait pas cet autre travail : car elle gisait dans un bois épais, gardée par les dents dévorantes d'un dragon, qui, en grosseur et en longueur, égalait un navire à cinquante rames dont les coups des marteaux ont assemblé les parties..... L'adroit Jason tua le serpent aux yeux glauques et à la peau tachetée, enleva Médée avec son consentement et prépara le meurtre de Pélias. »

Un dernier mot sur les idées philosophiques qui animent toute la poésie de Pindare et qui, loin de lui être particulières, forment le fonds commun de toute la génération à laquelle il appartient. Quoiqu'il n'y ait dans ses odes aucun système clairement exprimé, on y voit cependant que ses préceptes moraux et ses règles pratiques se rattachent à une sorte de théorie. L'âge auquel Pindare appartient n'a point encore une philosophie arrêtée; mais déjà les dieux, comme toutes les figures héroïques, sont soumis à une sorte d'épuration dont les sculptures de l'époque nous fournissent de nombreux témoignages. Les héros ont leur place bien définie entre les dieux et les hommes; les dieux

ont pris des formes absolument humaines; ceux qui n'ont pu en recevoir sont relégués désormais parmi les conceptions monstrueuses; la différence entre les dieux et les hommes n'est que dans le degré :

« Hommes et dieux ont même origine; c'est d'une seule et même mère que nous tenons la vie, les uns et les autres. Toute la différence est dans la force : l'homme ne peut rien, et le ciel d'airain est une demeure à jamais inébranlable. Pourtant un grand esprit, une belle nature nous rapproche un peu des immortels, quoique nous ignorions durant nos nuits vers quelle halte d'un jour il est écrit par le sort que nous devions courir. » (*Ném. VI*, 1.)

Cette mère commune, c'est la Terre dans la mythologie, la nature (φύσις) dans la théorie abstraite; c'est elle qui nous fait ce que nous sommes et qui met en nous les penchants et les aptitudes qui décident de notre destinée. (*Ném. VII.*) Mais, comme l'homme est impuissant et qu'il ignore entièrement l'avenir, même celui du jour présent, la force active appartient réellement aux dieux :

« C'est des dieux que vient la force vive à toute vertu humaine; c'est par eux qu'on est savant, robuste, habile parleur. » (*Pyth. I.*)

N'étant rien par nous-mêmes, nous ne paraissons être quelque chose que par le rayon de lumière que les dieux envoient sur nous; mais le ciel est fermé à l'homme :

« Le ciel d'airain ne lui est pas accessible. Race mortelle, avec le peu de joies que nous pouvons saisir, nous voguons au terme de la traversée. Mais ni par mer ni à pied tu ne trouveras une route merveilleuse qui te mène à l'assemblée des Hyperboréens. » (*Pyth. X.*)

La richesse avec la vertu, voilà le bonheur de la vie;

mais la médiocrité paisible est préférable à la royauté même.

« Puissé-je me contenter de ce que les dieux m'envoient, n'aspirant toute ma vie qu'au possible. De tous les biens que procure la société civile, quand je vois que la médiocrité est le plus grand, je plains le sort de la tyrannie. Je m'adonne aux vertus communes. » (*Pyth. XI.*)

Parvenu au terme de la vie, l'homme exempt de tache et de parjure jouit avec les bienheureux de la félicité; mais le méchant descend dans les ténèbres pour expier ses forfaits par des tourments:

*Antistr.* 4. — « Ceux qui trois fois sur terre et trois fois aux enfers ont eu la force de maintenir leur vie pure de toute injustice se rendent par la voie de Zeus vers la demeure fortifiée de Kronos. Là est l'île des bienheureux que rafraîchissent les brises océaniennes; là étincellent des fleurs d'or croissant sur de beaux arbres au bord des rivages et le long des ruisseaux. Leurs mains les tressent en colliers et en couronnes,

*Epod.* 4. — « Par les équitables jugements de Rhadamanthe. Le puissant Kronos l'a près de lui, comme un assesseur toujours prêt, Kronos époux de Rhéa dont le trône s'élève au-dessus de tous les autres. Parmi eux sont comptés Pélée et Cadmos. Là aussi Achille fut transporté par sa mère, quand elle eut par ses prières fléchi le cœur de Jupiter. » (*Olymp. II.*)

Ces citations, que l'on pourrait aisément multiplier, font voir qu'à l'époque de Pindare la poésie mêlait encore la science avec la tradition religieuse et n'avait pas dépouillé la première des riches vêtements dont la seconde l'avait revêtue. En cela Pindare continue la tradition constante de l'art grec, tradition que la Grèce n'abandonnera jamais et que la Renaissance a fait revivre jusque dans les temps modernes.

L'histoire de la poésie lyrique semble finir avec Pin-

dare. Mais comme il n'est pas dans l'ordre de la nature qu'une forme littéraire disparaisse au plus beau moment de sa splendeur, une fin aussi brusque aurait lieu de nous étonner. En réalité le lyrisme a simplement changé de théâtre au temps même où Pindare l'élevait à son plus haut point de perfection. Les victoires dans les jeux publics de la Grèce cédant désormais le pas aux triomphes populaires de la réalité, soit à la guerre, soit dans les assemblées politiques, soit dans les lettres et les arts, on cessa de célébrer les vainqueurs de ces concours; et les formes lyriques passèrent avec tous leurs éléments dans la comédie et dans la tragédie, où elles trouvèrent des matières nouvelles et des conditions heureuses pour une nouvelle évolution.

## II. TRAGÉDIE

C'est dans la période remplie par Eschyle que le théâtre vit tous ses éléments grandir et le drame approcher de sa perfection. Il faut attribuer la rapidité extrême de cette croissance à la fécondité du milieu social où elle se produisit et à l'énergie de la vie intellectuelle des Hellènes à cette époque. Lorsqu'en l'année 500 les gradins de bois (ἴκρια) du théâtre se furent écroulés, les Athéniens construisirent en pierre, sur le flanc méridional de l'Acropole, le grand théâtre de Bacchus que des fouilles récentes ont rendu au jour. C'est là que furent représentées la plupart des pièces d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide et des autres tragiques Athéniens. Mais l'exemple donné par Athènes fut très vite imité par un grand nombre de cités grecques, soit sur les deux continents, soit dans les îles. Il existe

encore aujourd'hui un assez grand nombre de ruines de théâtres faits à l'imitation de celui de Bacchus; en rapprochant les faits que l'on y constate des textes nombreux que les critiques anciens nous ont laissés, on parvient à se former une idée très complète des théâtres et des représentations antiques.

Le Théatre. — Le centre idéal et architectural du théâtre grec fut toujours l'autel de Bacchus, appelé *thymélé* ou autel des parfums (θῦμα). Il occupait une position ordinairement excentrique dans un espace semi-circulaire et aplani nommé *orchestre*, où se tenait le chœur. L'orchestre ne représentait pas, comme le dit O. Müller, l'ancienne salle de danse des temps homériques, mais le lieu saint où s'accomplissait, par les mains du prêtre et de ses assistants, la cérémonie sacrée. Lorsque la tragédie fut née du dithyrambe, le prêtre ne disparut pas, puisque les représentations étaient précédées d'une offrande à Bacchus et que les prêtres des dieux avaient leur place marquée au premier rang des gradins [1]. Ceux-ci, qui portaient le nom de *théâtre*, s'élevaient devant l'autel, entourant l'orchestre de leur immense cavité semi-circulaire adossée à la colline. De l'autre côté de l'autel, en face des gradins, s'élevait la scène où s'accomplissait l'action dramatique. Entre les côtés de la scène et les gradins régnaient, de plain-pied avec l'orchestre, deux couloirs (δρόμοι) destinés à l'entrée et à la sortie du chœur et servant aussi de passage aux spectateurs avant et après l'action.

Les gradins étaient divisés en compartiments cunéi-

1. Au théâtre de Bacchus, à Athènes, les sièges de marbre formant le premier gradin portent gravées les désignations des prêtres assis, tant à la représentation. Celui du milieu, plus orné que les autres, est le siège du prêtre de Bacchus Éleuthérios.

formes (κερκίδες) par des escaliers montant de l'orchestre aux gradins supérieurs; et ces *coins* (en latin *cunei*) l'étaient eux-mêmes par des sentiers circulaires horizontaux placés à différentes hauteurs et nommés *diazômes*, διαζώματα, ou chemins de ceinture. L'art de disposer les gradins à des distances et avec des inclinaisons convenables fut poussé très loin par les architectes, comme on le voit aux ruines du théâtre d'Épidaure construit par un Polyclète. Les moyens employés par eux avaient pour but de rendre facile la circulation des spectateurs, en les plaçant dans les meilleures conditions d'équilibre quand ils marchaient, et de faire en sorte qu'ils fussent commodément assis durant de longues représentations. Quant à l'inclinaison du *théâtre*, elle était toujours assez grande pour que l'on ne fût pas gêné par la tête des personnes qu'on avait devant soi. Au-dessus du dernier gradin, à la partie supérieure de la construction, régnait une galerie couverte formée d'une élégante colonnade et qui servait à la fois de promenoir, de couronnement architectural et de paroi acoustique pour renvoyer le son vers les spectateurs. Tout cet ensemble était, le plus souvent possible, adossé à la colline fortifiée qu'on trouvait dans presque toutes les anciennes villes de la Grèce; mais souvent aussi le terrain ne permettait pas de creuser cette colline au point d'y loger toute l'étendue du *théâtre*, dont les extrémités étaient alors complétées par une maçonnerie.

Les constructions scéniques se composaient probablement, à l'origine, d'une simple tente ou toile verticale, devant laquelle se tenait l'unique acteur du drame et qui s'élevait sur une petite estrade de bois. Quand le drame eut pris une plus grande importance, l'appareil scénique se composa de plusieurs parties que nous allons énumérer.

L'estrade, élevée de quelques pieds au-dessus de l'orchestre, est un plancher nommé *proscénion* qui règne devant un mur nommé *scène*, σκηνή. D'après la forme grammaticale des mots, ce mur du fond est l'élément primordial des constructions scéniques; il est percé d'ouvertures, portes, fenêtres, et peut recevoir des décors variés suivant la pièce que l'on représente. Ces décors forment une sorte de tableau sur lequel se dessinent les profils des personnages. Sur la droite et sur la gauche de la scène, de manière à fermer le proscénium, s'élèvent deux ailes ou *παρασκήνια*, qui contiennent les vestiaires et où se retirent les acteurs pendant le temps qu'ils ne paraissent pas. Ces ailes étaient garnies par des décors, et vers leurs angles saillants on plaçait en outre une sorte d'échafaudage prismatique peint sur ses trois faces et pouvant tourner sur un pivot, de manière à présenter au proscénium celle qui convenait à la représentation; il portait le nom de *périactos*. On multiplia ces décors mobiles à mesure que la perspective scénique se perfectionna par les travaux théoriques d'Agatharcos, de Démocrite et d'Anaxagoras, vers le milieu du cinquième siècle. Si l'on ajoute à cela la machine connue sous les noms d'*eccyclème* et d'*exôstra*, l'on aura presque tout le gros matériel ordinaire d'une représentation dramatique; cette machine était une petite estrade qui pouvait tourner sur un pivot ou être poussée en avant et qui était établie derrière la scène; elle servait à montrer aux spectateurs une action qui venait de s'accomplir hors de leur présence, par exemple un meurtre; la grande porte du milieu s'ouvrait et, par un mouvement de l'eccyclème, on amenait dans son embrasure la victime avec son meurtrier, formant un tableau tout préparé. Cette machine était d'un usage fréquent dans les tragé-

dies. Toutes les espèces de drames admettaient aussi les apparitions de personnages aériens, comme on le voit dans Eschyle et dans Aristophane : les ailes de la scène servaient de point d'attache aux cordages qui les tenaient suspendus. On faisait enfin quelquefois sortir de terre les ombres des morts : pour cela le dessous de l'estrade, appelé *hyposcénion*, fermé par un mur du côté de l'orchestre, était en communication avec le dessus au moyen de certaines trappes, comme dans nos théâtres modernes.

L'action dramatique se passait en plein air et les décors représentaient toujours l'extérieur des maisons ou des sites exigés par le sujet. La porte du milieu de la *scène* était le plus souvent la principale entrée d'un palais; celle de droite conduisait aux appartements des hôtes, celle de gauche au gynécée, au sanctuaire privé; et comme le proscénium avait une grande longueur entre les ailes sur une très petite profondeur, les personnages, ordinairement peu nombreux, s'y tenaient les uns près des autres sur un même plan, de manière à ne jamais se cacher entre eux aux yeux des spectateurs. Ils formaient ainsi des groupes, comme ceux qu'on voit sur les frises des temples et sur les vases ornés de peintures.

Le geste des acteurs était nécessairement très réservé. En effet l'action dramatique, très simple par elle-même quoique très puissante, n'offrait pas ces variations continuelles de sentiments et d'idées qui se remarquent dans nos théâtres. Comme la situation du personnage était simple, il n'y avait pour lui aucun motif de gesticuler ni de mouvoir, comme par des convulsions, les traits de son visage. D'ailleurs l'application de ces principes, qui dominent tout l'art grec, était rendue nécessaire au théâtre par l'usage traditionnel du masque et du cothurne. Le *masque*,

ὄγκος, servait probablement très peu à amplifier la voix des acteurs : nous avons constaté dans plusieurs théâtres grecs que, malgré leurs grandes dimensions, une personne parlant en scène de sa voix ordinaire est parfaitement entendue des derniers gradins et même de plus loin encore; d'ailleurs le masque est antérieur à la construction des grands théâtres. Tout au plus pouvait-il servir à modifier la qualité du son et à lui donner cette apparence étrange et surnaturelle qui domine dans tout le genre dramatique. Mais la véritable utilité du masque était de supprimer la personne de l'acteur, toujours incapable aux yeux des artistes de représenter dignement un être idéal ou un héros. Nos acteurs modernes se *griment* afin de changer leur figure sans en perdre la mobilité; le mouvement des traits étant inutile et même déplacé dans le grand art, le masque, que l'on pouvait d'ailleurs changer plusieurs fois dans le courant d'une pièce, exprimait complètement la situation présente et durable du personnage. Dans la réalité dramatique ce n'est pas l'acteur qui intéresse, c'est le héros; l'acteur est un organe, une matière, comme la flûte dans la musique et le marbre dans la statuaire. Quand l'auteur du drame se dissimule le plus possible, il est étrange qu'un acteur vienne se substituer au héros même et me montrer sa propre figure à la place de celle d'Œdipe, de Prométhée ou d'Apollon. Cette inconvenance était ôtée de la scène par l'usage du masque de toile, introduit, dit-on, par Thespis avec le premier et unique acteur qu'il employait.

Mais le masque, grossissant le visage, donnait à la tête des proportions démesurées, qui furent ramenées aux proportions naturelles par l'usage du *cothurne*. Sans chercher une signification symbolique à cette chaussure, on

peut dire que son but principal dans la tragédie fut de rétablir les proportions du corps humain. Il avait aussi cet autre avantage d'agrandir à volonté la taille des personnages : car c'est un besoin de l'esprit antique, prouvé par des centaines de sculptures et par des milliers de peintures sur vases, de donner aux dieux une taille plus grande qu'aux héros et de représenter les héros plus grands que les hommes. Les vêtements étaient agrandis aussi en proportion de la taille ; et il résultait de cette réunion de moyens très simples que les tableaux scéniques offraient aux yeux les êtres du monde idéal tels que l'art primitif les avait conçus et tels que la tradition les avait conservés. Sur l'estrade où le drame les plaçait, ils se détachaient de la foule des assistants et du chœur et semblaient se mouvoir dans un milieu supérieur à l'humanité.

Le *costume* des personnages ne contribuait pas peu à augmenter l'illusion. Quoique dans l'origine le premier ὑποκριτής ou récitateur scénique ait certainement été vêtu d'une longue tunique jaune, rayée et bigarrée, empruntée au costume de Bacchus, il n'est pas douteux que, le drame venant à se développer, on n'ait introduit sur le proscénium les costumes traditionnels des personnages et ceux que les usages grecs exigeaient impérieusement. Tandis que la plastique réduisit de plus en plus les vêtements pour faire apparaître les personnages dans leur nudité, la scène vit ceux qu'elle employait prendre une couleur de plus en plus locale et appropriée aux personnages et aux situations, depuis les vêtements de deuil des Choéphores, la robe traînante de Clytemnestre et la culotte de coton du grand-roi de Perse, jusqu'au bonnet de feutre (πῖλος) d'Ulysse, au casque et à la cuirasse de Néoptolème et à la peau de mouton du vieux berger dans l'Œdipe Roi.

Le nombre des *acteurs* a toujours été fort petit. A l'unique acteur de Thespis, Eschyle en ajouta un second; et ce fut probablement Sophocle qui en employa dès sa jeunesse un troisième, lequel fut adopté par le vieil Eschyle. A partir de cette époque le nombre des acteurs put s'accroître indéfiniment; cependant il n'est pas vraisemblable qu'avant la mort d'Euripide on en ait jamais employé plus de quatre, nombre évidemment indispensable pour la représentation de l'Œdipe à Colone de Sophocle. Les noms par lesquels on les désignait étaient ceux de premier, second, troisième acteur (πρωταγωνιστής, δευτεραγωνιστής, etc.); ces mots exprimaient à la fois la capacité relative des acteurs et l'importance des rôles dont ils étaient chargés. Quoique leur personne fût cachée sous le masque et les vêtements, leur fonction était cependant difficile à bien remplir : la passion, qui est pour les acteurs modernes un point d'appui et un moyen facile de se faire applaudir, n'occupe presque pas de place dans la tragédie grecque, au moins jusqu'au temps d'Euripide; tout y procède de l'idée, et l'action y marche à travers une série d'idées qui se développent et dont l'expression juste exigeait une intelligence supérieure à celle du vulgaire.

Le chœur dithyrambique, tel que la poésie lyrique l'avait fait et tel aussi sans doute qu'il apparut aux fêtes de Bacchus avant la création du drame, était composé de cinquante choristes. Mais lorsque l'usage de le disposer en carré entre la thymélé et la scène s'introduisit, il fallut réduire ce nombre à quarante-huit pour pouvoir le partager en quatre parties égales, respectivement attribuées aux quatre pièces dont se composait la représentation totale. Le chiffre de douze choristes, qui fut constamment celui des chœurs d'Eschyle, avait encore l'avantage d'être

divisible par deux pour les demi-chœurs alternés, par trois, par quatre et par six pour certains cas plus rares où le chœur semblait participer directement à l'action. Toutefois, au temps de Sophocle le nombre des choristes fut porté à quinze ; mais rien ne prouve que les auteurs de ce temps les aient tous fait chanter en toute circonstance.

Tels sont les éléments matériels, les instruments mis entre les mains des poètes dramatiques. Le théâtre était une construction et une propriété de l'État, dont on disposait souvent pour d'autres usages que pour la représentation des tragédies et des comédies. Les acteurs étaient payés par l'État, qui les livrait à l'auteur de la pièce pour qu'il la leur fît apprendre et répéter ; il est arrivé souvent que l'auteur a joué dans ses propres ouvrages. Le chœur était entretenu nominalement par les tribus (φυλαί) athéniennes, mais en réalité par des citoyens riches appelés *chorèges*, qui souvent rivalisaient entre eux par la bonne tenue et le luxe des choristes dont ils se chargeaient. Comme il n'y avait pas d'autre scène que celle de Bacchus et que les représentations n'avaient lieu qu'aux Dionysiaques et aux Lénéennes, il n'était possible qu'à un petit nombre de poètes tragiques d'arriver jusqu'à la scène, et le concours ouvert entre eux avait l'avantage d'en éliminer un grand nombre et de donner au public les meilleurs ouvrages. Demander et obtenir l'autorisation de représenter une pièce s'exprimait par les mots : « demander un chœur, obtenir un chœur ». Lorsque le deuxième archonte ou archonte-roi avait accordé cette permission, l'auteur dramatique faisait alors étudier sa pièce, ce qu'on appelait χοροὺς ἀσκεῖν ; puis il faisait la répétition (χορὸν διδάσκειν), et enfin arrivait le jour où il avait à présenter son œuvre au

public, qui jugeait en dernier ressort et décernait les prix; faire la représentation se disait χορὸν ἱστάναι. Toutes ces expressions indiquent à la fois l'importance du chœur dans le drame, la nécessité où était le poète d'obtenir les choristes entretenus aux frais des citoyens et l'influence que l'État se réservait dans le choix préalable des pièces qui aspiraient à être représentées.

II. Construction d'un drame. — Une union étroite existe entre le chœur et l'action scénique; ce sont les chants du chœur qui partagent l'action, et ce sont les divers moments de l'action qui marquent les places occupées par ces chants. On appelait *parodos* (πάροδος) le premier morceau chanté par le chœur à son apparition dans l'orchestre, laquelle n'avait lieu le plus souvent qu'après un monologue ou un dialogue scénique destiné à l'exposition du sujet. Les chœurs chantés entre les différentes divisions du drame et pendant que la scène demeurait vide ou muette, portaient le nom de *stasimon* (στάσιμον) et formaient comme autant de pauses dans la marche de l'action. La partie de la pièce qui précédait le premier chant du chœur formait le *prologue;* celle qui suivait le dernier et qui terminait la pièce s'appelait *exode,* c'est-à-dire sortie; enfin on donnait le nom d'*épisodes* aux portions de la pièce comprises entre deux chants (στάσιμα) du chœur. Le nombre des épisodes et par conséquent des chœurs principaux varie beaucoup d'une pièce à l'autre : il y a telle pièce de Sophocle qui n'en offre que trois et telle autre qui en renferme jusqu'à sept; ordinairement, lorsque l'action est très simple et les situations très nettes, le nombre des épisodes est petit; il s'accroît à mesure que les drames sont plus compliqués et les situations plus obscures. Tous

ces chœurs principaux étaient chantés sur des airs régulièrement composés ; ils sont formés de strophes, d'antistrophes et d'épodes et soumis aux lois du rhythme, sans mesure métrique, à la façon des odes de Simonide et de Pindare. Mais ils ne pouvaient avoir les dimensions de ces dernières, parce qu'ils auraient pris à eux seul tout le temps accordé aux représentations. C'est la limite de ce temps qui marquait la durée d'une tragédie, et qui fit que plus le dialogue occupa de place, plus le chœur en perdit. C'est donc ce simple fait matériel qui explique la loi suivie par le genre dramatique dans son développement. Du reste, quelle qu'ait été l'étendue de ses chants, le chœur conserva jusqu'à la fin le rôle qu'il a dans les plus anciennes tragédies : il n'est pas acteur, comme le dit Horace ; il ne participe à l'action que moralement comme juge bienveillant et sensé ; toujours maître de lui-même, il encourage les gens de la scène quand la résolution leur manque, il les retient quand leur énergie s'emporte ; modérateur de l'action, il est toujours pour le parti le plus juste et pour les sentiments les plus généreux ou les plus sages ; à ce titre il peut être regardé comme exprimant la pensée commune et l'impression morale éprouvée par les spectateurs.

Outre ces grandes mélodies (μέλη) où toutes les ressources de la poésie lyrique étaient employées et qui, chantées dans les modes doriens, étaient accompagnées de la danse religieuse appelée *emmélie* (ἐμμέλεια), le chœur, au milieu même de l'action, entrait souvent en relation plus intime avec les personnages et exécutait avec eux des chants alternés, dans lesquels les différents modes musicaux pouvaient être mis en usage. Tantôt ces dialogues étaient, quant aux couplets chantés par le chœur, divisés en strophes et antistrophes ; tantôt ils ne l'étaient pas et

se développaient avec une entière liberté. Un des plus beaux exemples de ce genre de dialogues se trouve dans l'Électre de Sophocle (v. 121); les Choéphores d'Eschyle nous en offrent un autre (v. 309) qui ne comprend pas moins de 156 vers et dans lequel les strophes, les antistrophes et les chants d'Oreste et d'Électre sont croisés avec une habileté merveilleuse (voy. plus loin); malheureusement, comme nous n'avons pas la musique de ces morceaux, la meilleure partie de l'effet mélodique est perdue pour nous.

Dans des circonstances plus intéressantes encore et plus pressantes, le chœur cessait même de chanter et entrait en conversation directe et immédiate avec les personnages. On en voit des exemples dans un grand nombre de tragédies. D'un autre côté, lorsque la suite des événements produisait dans l'âme d'un personnage une sorte d'exaltation lyrique, il arrivait que le chant passait de l'orchestre à la scène et que l'acteur exécutait un véritable *solo*, dans lequel plusieurs modes musicaux pouvaient se combiner et se confondre. Mais ce fait ne se produisit guère avant l'époque d'Euripide, lorsque déjà les formes et les habitudes musicales du chœur avaient besoin d'être rajeunies.

Entre les chœurs et le dialogue, on remarque le plus souvent une *tirade rhythmée*, mise dans la bouche du chœur ou d'un personnage. Cette tirade, quand elle précède le chant du chœur, sert à le préparer et à ménager le passage de notre âme de l'état ordinaire à l'état lyrique; lorsqu'elle le suit, elle sert à ramener l'âme à son état ordinaire et à la replacer dans le courant des événements réels. Il est certain que ces tirades n'étaient pas chantées, mais seulement récitées sur une sorte de cantilène ou, comme nous dirions aujourd'hui, sur une tenue de l'or-

chestre. Elles montrent avec quel soin l'art de la composition savait, chez les Grecs, unir les unes aux autres les parties hétérogènes qui entraient nécessairement dans la totalité d'une œuvre.

Le *dialogue* était soumis lui aussi à des règles de composition et de distribution dont les modernes se sont totalement affranchis. Rien n'y est arbitraire : une sorte de pondération est établie entre les vers ou les tirades débitées par les deux interlocuteurs, de manière qu'il y ait entre elles un équilibre qui ne se rompt qu'à la fin du dialogue ou au moment où la situation relative des deux esprits vient à changer. De là ces dialogues si fréquents où l'on se répond vers à vers, distique à distique, où trois vers sont opposés à trois vers, quatre à quatre, avec une persistance qui dure quelquefois jusqu'à la fin de la scène. Cette pondération se fait sentir jusque dans les mots et les formes des phrases [1]; et il en résulte une entière et visible symétrie, qualité que l'art antique a constamment recherchée. Toutefois cette symétrie n'est pas toujours obtenue par l'opposition de tirades égales : elle l'est aussi par l'opposition de tirades inégales, et cette inégalité répond à la situation relative des deux personnages dans l'action dramatique. Ainsi dans le dialogue d'Héphæstos et de Kratos, au commencement du Prométhée, Kratos, qui commande, parle longtemps par distiques à Héphæstos, qui obéit et qui ne répond que par un vers; de plus le dialogue ainsi constitué est encadré entre deux allocutions, l'une d'Héphæstos, l'autre de Kratos, à Prométhée. Ainsi cette scène procède à la fois par contraste et par symétrie, soumise à une sorte de balancement qui produit

1. Voy. dans Eschyle, *Choéph.* 470, le dialogue d'Oreste et d'Électre,

le plus grand effet. Comme il est possible de donner aux tirades des longueurs très différentes, le poète, tout en restant soumis à cette loi de composition, conserve une grande liberté. Les Grecs n'en ont jamais manqué; mais ils étaient persuadés qu'un art quelconque est un ensemble de règles auxquelles l'artiste doit nécessairement soumettre la matière qu'il emploie. Les règles conçues par les artistes grecs n'étant autre chose que les procédés ordinaires de la nature soumis à la raison, débarrassés de leurs aberrations et appliqués à des matières que la nature n'a pas coutume d'employer de la même façon, il en résultait que les œuvres des artistes portaient à la fois l'empreinte du génie de l'auteur et les caractères des productions les plus naturelles.

Voici maintenant quelles sont les grandes lois qui présidaient à la construction d'une tragédie.

1° *Loi d'unité :* la tragédie ne renferme qu'un acte, partagé par les strophes du chœur en un certain nombre de moments ou *épisodes*. Cet acte, δρᾶμα, constitue à lui seul l'unité de la pièce, unité qui n'est soumise ni au temps ni à l'espace et qui peut se déployer en liberté dans des parties très différentes de l'un et de l'autre. Aucun des grands tragiques n'a connu la prétendue règle des trois unités. Le drame se déroule dans un nombre variable de scènes, dont aucune ne peut être retranchée sans que l'action s'arrête; et, comme elle ne peut s'arrêter, parce qu'elle résulte d'un concours naturel de caractères et de situations, c'est-à-dire de forces irrésistibles, il n'y a dans une tragédie grecque rien de fortuit ni d'arbitraire; il n'y a donc pas d'intrigue. De plus on ne saurait intercaler entre les scènes nécessaires aucune scène indifférente à l'action; car elle formerait un hors-d'œuvre, donnerait lieu à une petite

action étrangère et briserait l'unité principale. Les scènes tombent pour ainsi dire l'une sur l'autre, sans laisser de relâche au spectateur. Du reste cette unité peut s'étendre jusqu'à embrasser trois tragédies liées entre elles indissolublement et constituant une *trilogie*. Il est probable que toutes les pièces d'Eschyle faisaient partie de vastes compositions trilogiques, et qu'on cessa d'en faire lorsque les esprits affaiblis furent devenus incapables de porter le poids de ces œuvres gigantesques.

2° Le développement de l'action tragique repose sur deux lois fondamentales, celle des contrastes et celle du dédoublement. La *loi des contrastes* veut qu'à un caractère il s'en oppose toujours un autre, par exemple Oreste à Égisthe, Électre à Clytemnestre. Le contraste n'a pas toujours lieu entre deux hommes ou entre deux femmes, mais souvent aussi entre un homme et une femme, lorsque la situation les met en lutte l'un avec l'autre. Quelquefois l'un des deux personnages contrastés est absent en apparence, mais présent par sa volonté; c'est ainsi que Prométhée a pour pendant Jupiter, quoique Jupiter ne paraisse pas dans la pièce; et dans ce cas l'absent est représenté par des personnages qui exécutent ses volontés; Jupiter est représenté d'abord par Kratos, Héphæstos et Bia, et plus tard par Hermès. Enfin le contraste peut s'étendre et opposer l'un à l'autre deux groupes de personnages comme dans l'Œdipe à Colone, ou un personnage seul à un groupe comme dans le Philoctète. Mais les personnages qui n'en ont point un autre en face d'eux sont rares dans les tragédies grecques ou n'y remplissent qu'un rôle secondaire et passager. Le véritable fond sur lequel se détachent en relief les personnages contrastés, c'est le chœur, sorte de tableau animé et parlant, dont le rôle est de montrer dans

le lointain, sous leur forme abstraite et calme, les grandes lois de la vie s'accomplissant dans l'action scénique et dominant les événements. Le chœur joue en quelque sorte le rôle de la basse dans l'harmonie moderne.

3° La *loi du dédoublement* ou des caractères complémentaires est constamment appliquée dans les tragédies antiques. Elle repose sur une donnée naturelle : quand un homme est engagé dans une action dramatique déterminée, il y a toujours en lui une idée et un sentiment qui dominent et duquel procèdent ses actes particuliers. L'art antique, pour faire ressortir ce point principal, incarnait pour ainsi dire une passion ou une idée dans un personnage et formait par là des caractères qui pouvaient au premier abord sembler outrés, mais qui donnaient au drame une extrême énergie. Pour ôter l'apparence inhumaine qui en serait résultée, le poète, à côté d'un tel personnage, en plaçait un autre, ayant au fond la même situation, mais résumant dans son caractère les idées et les sentiments qui dans l'autre se trouvaient comme effacés par l'idée dominante. Ainsi Antigone a pour complément Ismène, Électre a pour complément Chrysothémis; dans Eschyle, Oreste et Électre, Égisthe et Clytemnestre, Agamemnon et Cassandre, Jupiter et Vulcain, Kratos et Bia, sont complémentaires entre eux.

4° L'application de ces deux lois en engendrait une troisième, qui est la *loi de symétrie*. Cette loi, nous venons de la voir appliquée dans les détails du dialogue; elle l'est en grand dans la distribution des rôles. Seulement, comme un personnage donné est à la fois le complément d'un second et le contraire d'un troisième et que celui-ci est lui-même le plus souvent dédoublé, le contraste s'étendant alors à un quatrième personnage, il en résulte deux groupes

dans lesquels chacun est à la fois le complément de son homologue et l'opposé des deux autres. La symétrie n'est donc pas simple; elle est le résultat de deux causes différentes qui se combinent dans leurs effets.

5° Enfin il est une dernière loi qui préside à la construction des pièces grecques, où elle est du reste plus ou moins pleinement appliquée suivant la nature du sujet et le génie du poète : c'est la *loi des actions implexes*. Pour la faire comprendre j'emprunterai un exemple à l'architecture religieuse de cette époque. Un temple tel que le Parthénon figure un quadrilatère dont les quatre côtés (formés par quatre lignes passant par le pied des axes des colonnes) sont courbes et présentent leur convexité à la fois en dehors et en haut. Sur ces quatre lignes sont rangées, à des distances inégales mais symétriques, les colonnes du péristyle (περίστυλον). Toutes ont leur axe incliné vers l'intérieur; mais les plus inclinées sont les quatre colonnes angulaires, et l'inclinaison va diminuant jusqu'au milieu de chacune des quatre colonnades; elle est la même pour les colonnes symétriquement placées. De cette disposition il résulte que, si l'on prolonge dans le ciel les quatre colonnes des angles, elles dessinent une pyramide quadrangulaire d'une certaine hauteur; si l'on fait la même chose pour quatre autres colonnes symétriques, prises dans les colonnades, chaque groupe de quatre dessinera encore une pyramide; mais aucune de ces pyramides ne coïncidera avec une autre ni par la base, ni par les faces, ni par le sommet; de plus elles se croiseront entre elles à des hauteurs différentes et d'autant plus variées que le péristyle sera composé d'un plus grand nombre de colonnes. Dans un temple tel que la Madeleine de Paris, les bases des colonnes sont posées sur un parallélogramme

rectiligne; leurs axes sont verticaux; prolongés dans le ciel ils vont s'écartant et c'est au centre de la terre qu'ils se rencontrent tous à la fois. Il n'y a donc aucune ressemblance réelle entre le Parthénon et la Madeleine : la ressemblance n'est qu'apparente.

Une tragédie grecque est construite comme un temple grec. Elle repose sur une action principale qui en détermine pour ainsi dire les contours et l'ensemble; mais presque toujours cette action en renferme plusieurs autres, plus ou moins distinctement aperçues et qui se croisent avec l'action principale de mille manières différentes. Ainsi le Prométhée d'Eschyle repose sur une action religieuse évidente, la lutte des Titans et des Dieux, dont il est un épisode. Mais il renferme aussi une action morale: la lutte de la ruse usurpatrice contre l'opiniâtreté dans le droit; une action humaine ou psychologique : la révolte de la raison contre la force arbitraire, raison qui sent sa suprématie mais aussi sa faiblesse devant la loi du destin; une action sociale représentée secondairement dans le personnage d'Io, dont l'aventure montre le danger qu'il y a à sortir de sa condition; une action politique : la lutte d'une dynastie aînée, légitime, aristocratique, morale et bienfaisante, contre un tyran sorti d'une branche cadette et qui n'a pour se soutenir que la corruption et la violence; enfin une sorte d'action géographique ou ethnologique exprimée par les voyages d'Io vers toutes les extrémités du monde connu. Toutes ces actions sont combinées entre elles de manière à produire un ensemble parfaitement un. Et cependant nous n'avons montré la loi des actions implexes que dans une pièce dépendant d'une trilogie, où une action beaucoup plus vaste se déployait.

Ainsi constituée, la tragédie antique avait pour moyens

idéaux le masque, les dispositions symétriques, les personnages groupés et les divisions chorales; l'action dramatique s'accomplissait par portions successives fortement liées entre elles; elle procédait par grandes masses, comme la sculpture, et non par des sentiments subtils ou par des idées infiniment diversifiées. Par là elle devenait l'institutrice du peuple, comme dit Aristophane : elle lui présentait le spectacle d'actions héroïques où respirait l'amour des bons et la haine des méchants; celui des grandes passions viriles, la religion, l'amour de la patrie, les sentiments de la famille; peu ou point d'amour, parce que l'amour tient l'âme passive et manque de virilité. Elle mettait sous ses yeux l'expérience du passé remplaçant, au moyen d'événements fictifs ou légendaires, l'expérience pénible et tardive de la vie; des apophthegmes et des préceptes nés des situations et qui, fortement exprimés et souvent répétés, devenaient la morale du peuple; enfin cette loi inévitable de justice qui, sous les noms de μοῖρα, de νέμεσις, et d'εἱμαρμένη, se manifeste à côté et au-dessus de la liberté humaine et enchaîne toutes les générations dans son obéissance. Certainement l'institution de la tragédie parfaite devint une partie de l'éducation publique et contribua à former des âmes énergiques et généreuses. On en demeure convaincu quand on songe que ces grandes œuvres étaient représentées devant des foules immenses, qui se tenaient là une journée entière assises à les entendre : le théâtre de Bacchus à Athènes pouvait contenir 30,000 spectateurs; celui de Sicyone, qui était plus grand, avait 130 mètres de large; celui d'Argos 146 mètres; celui d'Éphèse en avait plus de 214 et donnait place à 150,000 spectateurs.

III. Eschyle, Αἰσχύλος, fils d'Euphorion, Athénien, né à Éleusis en l'année 525 avant J.-C. et mort en 456, à l'âge de soixante-neuf ans. Il avait, dit-on, pour frères Amynias et Cynégire, dont Hérodote (VI, 114), Justin (II, 9) et d'autres historiens racontent les belles actions à Marathon et à Salamine. Eschyle combattit lui-même à Marathon, à Salamine et à Platées. Il commença de bonne heure à composer des drames; avant l'âge de trente ans il avait déjà remporté le prix sur le plus célèbre dramaturge de l'époque, Pratinas. Dans l'espace de quarante ou quarante-cinq ans que dura sa carrière littéraire, il composa soixante-douze pièces; cinquante-deux furent couronnées dans treize concours, chaque concours portant à la fois sur quatre pièces, à savoir une trilogie tragique et un drame satyrique. Il fut vaincu une fois par le jeune Sophocle, en l'année 468, douze ans avant sa mort. Eschyle passa la plus grande partie de sa vie dans Athènes. Vers la fin il fut attiré en Sicile par Hiéron, auprès duquel s'était déjà rendu Pindare. La raison de son départ indiquée par O. Müller est probablement la vraie, sinon la seule. Eschyle était eupatride, c'est-à-dire de famille noble ou féodale; attaché par tradition domestique aux institutions aristocratiques, il défendit avec énergie celle de l'Aréopage, dans laquelle il voyait le salut de l'État et qui, en 458, fut sapée par le parti de l'avenir ayant pour chef le jeune Périclès. Le triomphe des idées de Thémistocle et de Périclès dut rendre fort pénible pour le vieux noble le séjour d'Athènes, et les offres de Hiéron durent lui plaire. Il mourut à Géla; voici l'inscription qui fut mise sur son tombeau et dont il fut l'auteur :

« Eschyle fils d'Euphorion, Athénien, gît sous ce
Monument; il est mort dans la fertile Géla,

Sa valeur bien connue, le bois de Marathon peut le dire,
Et aussi le Mède à la longue chevelure, qui la connaît. »

Voici les titres des tragédies d'Eschyle :

*Agamemnon.*
*Athamas.*
*Les Égyptiens.*
*Etna.*
*Amymone.*
*Les Argiens.*
*Le Rameur.*
*Atalante.*
*Les Bacchantes.*
*Les Bassares.*
*Glaucos le marin.*
*Les Danaïdes.*
*Les Tisseurs de filet.*
*Les Eleusiniens.*
*Les Epigones.*
*Œdipe.*
*Les Sept devant Thèbes.*
*Les Euménides.*
*Les Edoniens.*
*Les Héliades.*
*Les Héraclides.*
*Les Théodores.*
*Les Femmes de Thrace.*
*Les Suppliantes.*
*Ixion.*
*Iphigénie.*
*Les Cabires.*
*Calliste.*
*Europe ou les Cariens.*
*Cercyon.*
*Les Hérauts.*
*Les Cercles satyriques.*
*Les Crétoises.*
*Laïos.*
*Le Lion.*
*Les Lemniens.*
*Lycurgue.*
*Les Myrmidons.*
*Memnon.*
*Les Mysiens.*
*Les Jeunes garçons.*
*Némée.*
*Les Néréides.*
*Niobé.*
*Les Cardeuses de laine.*
*Les Ramasseurs d'ossements.*
*Penthée.*
*Les Perrhœbides.*
*Les Perses.*
*Pénélope.*
*Polydecte.*
*Prométhée porteur du feu.*
*Prométhée enchaîné.*
*Prométhée délivré.*
*Les Propompes.*
*Protée.*
*Les Salaminiens.*
*Sémélé.*
*Sisyphe fugitif.*
*Le Sphinx.*
*Télèphe.*
*Les Femmes-Archers.*
*Les Nourrices.*
*Hypsipyle.*
*Philoctète.*
*Les Phorcides.*
*Le Rachat d'Hector.*
*Les Phrygiens.*

*Les Choéphores.* *La Menée des âmes.* *La Pesée des âmes.*

Il nous en reste sept à peu près complètes, avec des fragments de cinquante-huit autres et un assez grand nombre de vers isolés dont l'origine est incertaine. Les sept pièces conservées appartiennent toutes à la seconde moitié de la carrière dramatique d'Eschyle; la plus ancienne est de 472. Il est très regrettable que l'on n'ait point sauvé quelques-unes des pièces antérieures, qui auraient permis d'apprécier le chemin parcouru par le genre tragique pendant la vie du poète. Heureusement, sur les sept pièces que nous possédons, trois appartiennent à une même action dramatique et nous fournissent le seul exemple qui nous reste d'une trilogie.

Les *Perses*, Πέρσαι, furent représentés en 472. Le sujet est emprunté à l'histoire; c'est la lutte de la Grèce et de l'Asie. Tous les personnages sont asiatiques; aucun n'est grec; je ne pense pas qu'on eût toléré qu'un homme vivant ou récemment mort parût en effigie sur le théâtre tragique; mais le lointain des scènes persanes et l'aspect grandiose des rois de la « sainte Asie » permettaient de représenter Xercès, sa mère Atossa et l'ombre de son père, le grand Darius, fils d'Hystaspe. La scène était à Suse, devant le palais et le tombeau de ce prince, et le chœur était composé de vieillards appartenant à la caste royale et servant de conseillers à la reine en l'absence de son fils. Le spectacle est d'une simplicité émouvante : ces vieillards sont devant le palais; Xercès est parti pour la Grèce avec les Immortels, soutenus par une immense armée; toute la jeunesse de l'empire est à la guerre; la Perse ne contient plus que les femmes, les enfants et les hommes âgés, avec Atossa gouvernant un royaume dé-

sert. De l'armée, point de nouvelles; la reine a vu en songe son fils conduisant un char attelé de deux femmes : l'une est la Perse, qui obéit aux rênes, l'autre est la Grèce, qui se cabre, renverse le char et laisse Xercès à terre parmi les débris. Bientôt un courrier survient haletant, qui raconte la terrible bataille de Salamine, la destruction de l'armée et la fuite du roi. Un admirable chœur chante une lamentation sur ce revers. C'est la première partie. La seconde est remplie par l'apparition de l'ombre de Darius que la reine a évoquée : c'est elle qui, avec une voix et dans un langage surhumain, donne la moralité du drame, enseigne la politique de modération, blâme Xercès et annonce la ruine finale de l'empire. En effet, Xercès lui-même arrive, les vêtements en lambeaux, pleurant la ruine de Suse et donnant les derniers détails sur la destruction de son armée. Un chant de lamentation, alterné entre lui et le chœur, termine le spectacle. — Les *Perses* étaient précédés de *Phinée* et suivis de *Glaucos.* Nous croyons, comme O. Müller, que ces trois drames étaient compris dans une action commune formant trilogie : car la légende de Phinée, qui fait partie de celle des Argonautes, devait présenter sous sa forme la plus antique la lutte de la Grèce et de l'Asie; et la légende de Glaucos devait amener sur la scène la défaite éprouvée en Sicile par les Carthaginois le jour même de la bataille de Platée. On voit d'ailleurs aisément, à la simple lecture, que la tragédie des *Perses* ne se suffit pas plus à elle-même que les *Choéphores,* si on les représentait isolées.

Les *Sept devant Thèbes,* représentés en 462, étaient précédés d'*Œdipe* et suivis des *Éleusiniens*. Ils faisaient donc partie d'une trilogie roulant sur la légende thébaine et montrant dans ses conséquences fatales la malédiction

d'Œdipe sur ses deux fils. Dans les *Perses* il n'y a que deux personnages; dans les *Sept Chefs* il y en a trois, dont les rôles étaient probablement remplis par deux acteurs. De même que dans les *Perses*, une grande place est laissée au récit, lequel porte sur les événements militaires qui se passent sous les murs de la ville. Les sept chefs qui l'assiègent périssent les uns après les autres, jusqu'à Polynice et Étéocle, dont les cadavres sont apportés sur la scène au moyen de l'*exôstra.* Un sentiment guerrier d'une incroyable énergie règne dans toute la pièce et fait dire à Aristophane que tous les spectateurs sortaient de la représentation avec la fureur de la guerre. Le chœur, composé de femmes, était dans les transes de la terreur, et son épouvante s'accroissait à chaque mouvement de l'armée dont on lui faisait le récit. Enfin Thèbes est sauvée; mais la malédiction d'Œdipe pèse toujours sur sa famille; Étéocle est sorti contre son frère en disant :

ÉTÉOCLE.

Il n'y a plus de gain que dans la mort.....
Puisqu'un dieu pousse l'affaire,
Que roule en paix le flot du Cocyte, et qu'il prenne
Toute la race de Laïos, détestée d'Apollon.

LE CHŒUR.

Un appétit carnassier te pousse
A commettre un homicide au fruit amer,
A verser un sang défendu.

ÉTÉOCLE.

C'est la malédiction de mon père qui s'accomplit;
Avec des yeux secs et sans larmes elle approche,
Elle dit : « La victoire d'abord, le reste après. »

LE CHŒUR.

Mais toi, ne la hâte pas. On ne te dira pas :

Lâche, si tu sauves ta vie. Érinnys à l'égide noire
Ne vient pas chez un homme quand de ses mains
Les dieux ont reçu l'offrande.

ÉTÉOCLE.

Les dieux maintenant ne veulent plus de nous;
L'offrande qu'ils aiment, c'est notre mort.
Pourquoi flatter encore le destin qui nous tue?...

LE CHŒUR.

Tu veux donc vendanger du sang fraternel?

ÉTÉOCLE.

Que les dieux le veuillent, il n'échappera pas.

Ils se tuent tous deux; on ensevelit Étéocle, mais Polynice est condamné à être mangé des vautours et à pourrir sans sépulture. Antigone et Ismène chantent leur commune destinée.

Les *Suppliantes*, Ἱκέτιδες, représentées probablement en 461, faisaient partie d'une trilogie dont la première pièce était les *Égyptiens* et la troisième les *Danaïdes*. C'est ce qui explique l'extrême simplicité de l'action et de la composition de la pièce; en effet, la réception en Argolide des filles de Danaos et de ce vieillard lui-même se lie étroitement au meurtre des fils d'Égyptus, qui les poursuivaient, et à une action préliminaire exposant l'origine de la querelle. La pièce qui nous reste est en grande partie formée de chœurs. Les filles de Danaos, abordant au rivage de la Grèce, chantent en strophes une prière à Zeus hospitalier et aux autres divinités et, sur l'avis de leur père, implorent tour à tour les statues des dieux. Le roi Pélasgos se présente, et, après s'être fait expliquer par elles la cause de leur fuite, il hésite longtemps à les recevoir : la prudence, l'intérêt de son peuple, pour qui il craint la guerre,

le retiennent; mais le devoir sacré de protéger des suppliants l'oblige à exercer l'hospitalité:

« Une grande guerre avec les Égyptiens ou avec les dieux, [voilà l'alternative. »

Les jeunes filles menacent de se pendre avec leurs ceintures aux statues des dieux. Pélasgos veut cependant être soutenu par l'assentiment du peuple : il va le consulter; et pendant ce temps, le chœur chante un magnifique *stasimon* en l'honneur de Zeus, seigneur des seigneurs. Danaos, qui est allé implorer tous les autels, a trouvé les Argiens favorables; ils ont rendu un décret en sa faveur : nouveau *stasimon* en l'honneur d'Argos. En ce moment, Danaos aperçoit à l'horizon de la mer une flotte montée par des hommes noirs vêtus de blanc; le chœur tremble d'effroi et voudrait fuir. Les Égyptiens débarquent, précédés d'un héraut qui vient pour ravir les jeunes filles; il les entraîne par les cheveux. Pélasgos défend ses suppliantes et chasse le héraut. Le chœur est reçu dans Argos avec les honneurs de l'hospitalité. Mais l'action n'est pas terminée; elle vient seulement de se compliquer d'une action politique.

Il n'y a dans les *Suppliantes* que deux personnages, Danaos et Pélasgos ; ils ne conversent entre eux qu'un seul instant; presque tout le dialogue est entre l'un deux et le chœur; vers la fin seulement paraît pour quelques moments sur la scène le héraut égyptien. Le chœur chante presque tout ce qu'il dit, même lorsque l'interlocuteur ne chante pas : c'est ce que l'on voit dans la scène entre le chœur et le roi (v. 346), scène où les chants du chœur sont alternés avec des tirades de cinq vers, que le roi prononce dans le mètre ïambique. La scène entre le chœur et Danaos (v. 734) est plus curieuse encore : Danaos pro-

nonce deux vers ïambiques ; et le chœur répond chaque fois aussi par deux vers ïambiques, auxquels il ajoute trois vers lyriques formant strophes et antistrophes. Voici encore la composition du chœur final (v. 1014) : quatre vers ïambiques, longue tirade récitée sur une tenue des instruments, demi-chœurs alternés, chœur d'ensemble formant une prière à Jupiter.

Le *Prométhée enchaîné,* Προμηθεὺς δεσμώτης, marque dans l'histoire de la tragédie grecque l'apparition sur la scène du troisième acteur ; deux acteurs remplissant successivement plusieurs rôles avaient suffi jusque-là aux représentations. Ici, l'on voit en même temps Prométhée, Kratos et Héphæstos ; Prométhée occupe la scène d'un bout à l'autre du drame ; il est comme un point fixe devant lequel viennent passer tous les personnages. Ce sont, outre Kratos (la force) et Héphæstos (Vulcain), Océan, Io et Hermès. Dans la pièce qui précédait, on voyait Prométhée porteur du feu (Πρ. πυρφόρος) ; celle qui suivait montrait la délivrance de Prométhée (Πρ. λυόμενος). Le chœur du *Prométhée enchaîné* se compose des Océanides, cousines germaines du Titan et filles d'Océan, son oncle. Toute la trilogie représentait dans son ensemble la légende de Prométhée, légende qui donnait sous une de ses formes religieuses la théorie du feu sacré. Sans cette théorie, dont le Vêda nous donne toute la métaphysique, le drame du Titan, de sa fonction liturgique, devenue chez les Grecs le vol du feu, de sa passion qui est une sorte de crucifiement, et enfin de sa délivrance par Héraclès, serait à peu près inintelligible. Ce sujet fut un des plus grandioses qui pussent paraître sur le théâtre de Bacchus, surtout pour Eschyle qui en connaissait certainement la portée. Ce poète, en effet, n'était pas seulement initié à plusieurs mystères

de la Grèce, il l'était aussi aux dogmes pythagoriciens dont les relations avec l'Orient indo-perse sont très probables, et il avait un goût marqué pour la philosophie mystique des Orphiques, auxquels l'invasion persane donna un élan nouveau. Leur tradition, qui les rattachait par Orphée à l'Asie centrale, introduisait, comme l'entrevoit O. Müller, dans la légende de Prométhée un élément qui n'était pas dans le mythe hellénique, celui de la réconciliation finale des Titans avec Zeus. Quoique ces Titans soient d'antiques *asouras* védiques, lorsque Zeus, qui en était un lui-même, fut devenu le dieu suprême des Hellènes et eut pris chez eux le rôle de l'*Ahoura* (Ormuzd) des Perses, les Titans devinrent par cela même des puissances hostiles à Zeus, avec lesquelles, idée zoroastrienne, il devait se réconcilier à la fin des temps. La légende hellénique fixe à 30,000 années le temps qui sépare la passion de Prométhée de sa délivrance ; c'est donc aussi cet intervalle qui est supposé s'être écoulé entre les deux dernières pièces de la trilogie. Le rôle de Zeus, absent mais représenté par ses agents, a dans le *Prométhée enchaîné* une couleur odieuse qui, évidemment, ne pouvait pas subsister dans la dernière pièce : la réconciliation du génie libre avec la puissance souveraine devait restituer à celle-ci ce caractère auguste auquel Eschyle ne manque jamais de rendre hommage ; en effet, le chœur du *Prométhée délivré* était composé de Titans rentrés en grâce, et la délivrance du captif se faisait avec l'assentiment du dieu suprême ; toute la terre était dans la joie, la sécurité régnait avec l'harmonie dans l'univers rendu à son unité primordiale et achevant en paix la période actuelle de son existence.

Nous avons donné plus haut une analyse technique du

*Prométhée*. J'ajouterai seulement ici que la présence d'Io dans la pièce répond à cette idée, que le rôle de Zeus dans l'univers ne peut se remplir qu'avec le concours de son énergie féminine, qui est Héra (Junon); Junon fait donc partie du drame titanesque au même titre que Zeus, et Io joue vis-à-vis d'elle le même rôle que Prométhée en face du roi de l'Olympe. De plus, si Prométhée représente la descente du feu divin sur la terre et son incarnation dans la race humaine, Io est l'énergie féminine par laquelle doit s'opérer le rachat de l'humanité captive; les conséquences de sa maternité divine se déroulaient dans la troisième pièce du drame.

Toute cette action immense, où les idées orientales commencent déjà à se faire sentir, avait pour scène le Kaukase d'Asie, au sud de la mer Caspienne, la grande chaîne diaphragmatique, conductrice principale des religions âryennes. Tous les êtres de la nature, réels, idéaux et abstraits, sont intéressés dans cette action, où sont exposées, sous un aspect que les Grecs n'avaient point encore vu, la genèse et la destinée du monde. Le poète avait bien soixante-cinq ans lorsqu'il la donna au théâtre. Quand on compare seulement l'Olympe de l'Iliade, peuplé de dieux matériels, l'Olympe de l'Odyssée, montagne transparente qui se dresse dans l'empyrée, et le Kaukase eschylien où le drame de l'humanité s'accomplit, on voit combien et dans quel sens le génie des peuples helléniques avait marché. 479 (année de la bat. de Platées –

L'*Orestie* se compose de trois tragédies intitulées : *Agamemnon*, les *Choéphores*, les *Euménides*; c'est la seule trilogie qui nous ait été conservée; c'est donc elle seule qui peut nous donner une idée nette de ces vastes compositions. L'action roule tout entière sur la légende d'Oreste,

à partir du moment où la destinée qui plane sur la maison des Atrides l'engage à son tour dans la succession des forfaits, jusqu'au moment où le décret d'un tribunal auguste brise cette succession et absout le dernier coupable. Cette action en contient quatre principales, suivant la loi formulée plus haut : 1° Une *action héroïque* d'une nature tragique ; elle commence dans l'Agamemnon au moment où des feux sur les montagnes annoncent la prise de Troie et le retour du roi de Mycènes; elle comprend l'assassinat de ce prince par sa femme Clytemnestre, aidée d'Égisthe, son amant; le meurtre des deux coupables par Oreste, fils de Clytemnestre et d'Agamemnon ; les fureurs, le procès et l'absolution d'Oreste par Minerve, Apollon et l'Aréopage. Le reste de la légende d'Oreste et son voyage en Tauride, où il retrouve sa sœur Iphigénie, appartiennent à une autre série d'événements. Quant à ceux qui avaient précédé l'assassinat du roi de Mycènes, ils sont rappelés dans les drames d'Eschyle depuis l'œuf de Léda, et leur enchaînement est mis au jour dans toute son horreur. Ce qu'Eschyle a ajouté à la légende, c'est le dénouement et l'intervention du tribunal d'Athènes. — 2° Une *action morale* : elle repose sur cette donnée éminemment tragique que le crime engendre le crime :

> « Oui, c'est la loi : les gouttes de sang
> versées à terre demandent un autre sang. » (*Choéph.*)

Le crime qu'Oreste va commettre est causé par celui de sa mère, qui le fut par le sacrifice d'Iphigénie, et ainsi de suite en remontant jusqu'à la première infraction au devoir. Car le crime appelle la punition, qui est double : elle est externe ou corporelle, c'est le meurtre punissant le meurtre ; elle est interne, c'est le remords. De là la troi-

sième partie de l'action, qui commence aux fureurs d'Oreste et amène sur la scène les Euménides. Mais le crime appelle aussi l'expiation, qui s'accomplit par le repentir ou l'aveu et par des sacrifices aux dieux. Oreste ayant été puni des deux manières et ayant accompli la double expiation, la règle du drame, appelée κάθαρσις chez Aristote, s'applique ici dans toute sa rigueur : Oreste est purifié et la dernière impression que reçoit le spectateur est à la fois morale et bienfaisante. — 3° Une *action de justice sociale :* l'opinion antique sur laquelle était fondée la législation pénale, c'est que la punition doit être identique au crime pour lui être égale ; c'est la loi du talion, loi de vengeance, dont l'individu était l'exécuteur. Dans la pensée d'Eschyle, les temps étaient venus de remplacer ce principe barbare par un principe plus humain et de faire intervenir dans l'appréciation du crime les circonstances qui pouvaient l'atténuer. Pour cela il introduit des appréciateurs impassibles : Apollon, le dieu des expiations ; Athéné, la droite intelligence qui préside aux sages conseils, et un tribunal auguste, l'Aréopage, en qui le principe de la justice sociale s'incarne pour remplacer les vengeances individuelles. Le premier acte de cette cour de justice est un acte de miséricorde en faveur d'Oreste : la loi de grâce remplace la loi du talion. — 4° Enfin une *action divine :* les anciens dieux chargés des hautes œuvres de la justice éternelle étaient sans pitié comme le Destin ; ce sont les Mœres, la Némésis, et surtout les Érinnyes, que l'on appelait Euménides dans Athènes ; avec la loi du talion, ces divinités antiques vont céder la place à des divinités nouvelles, intelligentes, humaines et miséricordieuses, à la tête desquelles sera Zeus, aidé par ses deux enfants, Apollon-secourable et Pallas-Athéné. Cette tran-

sition ne se fait point sans résistance : les Euménides réclament au nom de leurs anciens droits dans un chœur d'une extrême énergie (*Eumén.*, v. 484); mais elles cèdent enfin, à condition qu'elles auront éternellement dans Athènes un culte et des honneurs.

La lecture de l'*Orestie* montre à nu les trois lois fondamentales du drame que nous avons énoncées plus haut. Le *contraste* existe entre les trois drames, qui nous montrent tour à tour le crime pur et simple, le crime accompli au nom de la vengeance et de la punition, et enfin le crime avoué, expié et absous. Il existe dans les lieux et dans la mise en scène : dans la première pièce on voit un palais rayonnant de joie, puis assombri par la terreur et par le crime ; et dans la seconde un tombeau, des femmes en deuil, des enfants éplorés, puis un espoir qui se réalise par un double meurtre; dans la troisième, un temple pur, où ronflent trois vieilles femmes hideuses, qui se réveillent à la voix sépulcrale d'une mère assassinée et partent sur la piste du coupable ; elles le retrouvent à l'odeur du sang, mais c'est pour comparaître avec lui devant une cour de justice, qui se déroule sur la scène avec un grand appareil. Le contraste est entre les personnages : Agamemnon et Égisthe, Cassandre et Clytemnestre ; puis Oreste et Égisthe, Électre et Clytemnestre, Gilissa même et le portier ; enfin les Euménides et les dieux nouveaux. Les trois chœurs sont aussi contrastés : les vieillards d'Argos, les vierges versant des libations, puis les noires Euménides, chantent des strophes dont la musique et les paroles produisaient le plus puissant effet sur les spectateurs. — La loi du *dédoublement* nous offre Égisthe pour complément de Clytemnestre ; Cassandre, d'Agamemnon ; Oreste, d'Électre ; les Furies, de l'Ombre ; la Pythie, d'Apollon ;

l'Aréopage, d'Athéné. — Il résulte de ces combinaisons d'actions et de personnages une *symétrie* (συμμετρία) d'une grandeur saisissante : des trois pièces, les deux premières sont comme le pendant l'une de l'autre et se ressemblent en quelque sorte scène pour scène ; elles procèdent parallèlement, comme les frises latérales d'un grand temple ou comme une strophe et son antistrophe ; la troisième est comme l'épode ou comme la sculpture de face d'un temple, montrant le point central d'une action dont les ailesne donnent que les scènes préparatoires. On arrive à établir la symétrie par la formule suivante : Clytemnestre et Égisthe sont à Agamemnon et à Cassandre comme Électre et Oreste sont à Clytemnestre et à Égisthe, comme l'Ombre et les Furies sont à Oreste, comme les dieux nouveaux avec l'Aréopage sont aux Furies. L'action continuée entre ces groupes de personnages change de caractère à chaque épisode et se termine par le triomphe de la justice et de la religion.

Pour donner une idée du drame eschylien, je place ici la traduction littérale d'un passage des *Choéphores :* Électre et Oreste, avec le chœur, s'entretiennent devant le tombeau de leur père assassiné :

LE CHŒUR.

« Oui, grandes Mœres (Parques), que par Jupiter
les choses s'accomplissent
dans le sens où marche la justice.
Que pour une parole de haine une parole
de haine soit payée » ; réclamant
sa dette la Justice crie bien haut :
« Que pour un coup sanglant un coup
sanglant soit payé ». « Qui a fait le mal le
ainsi parle une très antique parole. [subisse »

ORESTE.

*Strophe 1.*

O père, mon pauvre père, que te
dirai-je, que ferai-je
après une longue traversée,
près de ta couche funéraire?
Les jours sont égaux aux nuits;
de même on appelle action de grâces
un magnifique pleur
pour les Atrides, ensevelis devant ce palais.

LE CHŒUR.

*Strophe 2.*

Mon enfant, le sentiment
du mort, non, la dent
violente du feu ne le dompte pas.
Plus tard il montre ce qu'il ressent :
le mourant crie,
le meurtrier se découvre;
Et de pères et de mères
un pleur légitime le poursuit,
immense et plein de trouble.

ÉLECTRE.

*Antistrophe 1.*

Écoute à présent, ô père, tour à tour
nos chants lugubres pleins de larmes.
Un pleur sépulcral de deux enfants
gémit pour toi;
Un tombeau les a reçus, suppliants
et exilés à la fois.
Qu'y a-t-il de bien ici? Qu'y a-t-il d'exempt de
Le malheur n'est-il pas invincible? [maux?

LE CHŒUR.

Mais du milieu de ces maux un dieu qui le vou-
ferait encore sortir des accents plus doux. [drait
Au lieu d'hymnes funéraires
un péan dans ces demeures royales
ramènerait un ami récemment mêlé à nous.

ORESTE.

*Strophe 3.*

Ah! si sous Ilion

de la main d'un Lycien, ô père,
tu avais été tué par une lance,
laissant à ta maison la gloire,
et à tes enfants sur les voies de la vie
préparant un avenir glorieux;
tu aurais une grande tombe
sur le lointain rivage,
léger fardeau pour les tiens;

LE CHŒUR.

*Antistrophe 2.* Ami près d'amis
là-bas morts avec gloire,
sous la terre honoré,
auguste Souverain,
ministre des grands rois
qui sont là-bas sous terre.
Car tu étais roi, durant ta vie,
de ceux qui ont accompli leur tâche
de leurs propres mains et tenu le sceptre obéi.

LE CHŒUR.

*Antistrophe 3.* Non, de Troie même
sous les murs, immolé, ô père,
dans la foule de ceux que la lance a frappés,
près des flots du Scamandre tu n'es pas enseveli.
Auparavant les meurtriers [sérables
auraient dû être ainsi domptés, et de ces mi-
la mortelle destinée, on aurait dû au loin l'ap-
à l'abri de ces maux. [prendre,

ÉLECTRE.

Ce que tu dis, ma fille, vaut mieux que l'or,
qu'une grande destinée et que le sort
des Hyperboréens; c'est que tu souffres.
Mais aussi bien, d'un double fouet
le bruit arrive : des uns les défenseurs
sont sous terre désormais; des maîtres
les mains sont impures, leurs mains odieuses.
Et le mal est surtout pour les enfants.

ÉLECTRE.

*Strophe 4.* Cela m'a traversé l'oreille comme une flèche.
Zeus, Zeus, qui d'en haut envoies
tardivement le mal vengeur
à la main audacieuse et criminelle,
ce mal atteint même les parents.

LE CHŒUR.

*Strophe 5.* Qu'il m'arrive de chanter
le hourrah parmi les torches pour un homme
frappé et pour une femme
qu'on tue! Car pourquoi cacherais-je
l'inspiration de mon cœur? Malgré moi
elle s'échappe, devant ma face,
âpre souffle, vapeur
de mon cœur, haine courroucée.

ORESTE.

*Antistrophe 4.* Quand donc Zeus le fortuné mettra-t-il la main [sur eux?
Eh! Eh! que tranchant des têtes
il devienne un objet de foi pour le pays.
Je réclame justice d'êtres injustes.
Écoutez, vous qui honorez les dieux infernaux.

LE CHŒUR.

Oui, c'est la loi, les gouttes de sang
versées à terre demandent un autre
sang. Érinnys hurle la mort
au nom des premières victimes,
amoncelant malheur sur malheur.

ÉLECTRE.

*Strophe 6.* Où sont, où sont les puissances des enfers?
Voyez, toutes puissantes Imprécations des morts,
voyez le reste des Atrides dans la détresse,
privés de l'honneur de leur palais.
Où donc se tourner, ô Zeus?

LE CHŒUR.

*Antistrophe 5.* Derechef a bondi mon cœur,
en entendant cette plainte.

Alors j'espère à peine,
et mes entrailles se noircissent,
quand j'écoute ces mots.
Mais quand, après, un courage fortifiant
me revient, la douleur s'éloigne,
et je vois tout en beau.

ORESTE.

*Antistrophe 6.* Que pourrions-nous dire? Les maux
que nous a faits notre mère,
on peut les caresser, non les soulager :
comme un loup dévorant, [pas.
je tiens de ma mère un cœur qu'on n'apaise

ÉLECTRE.

*Strophe 7.* Elle a frappé un coup martial, comme
une Cissienne belliqueuse;
frappant sans relâche à tort et à travers, il fal-
son bras s'allonger coup sur coup, [lait voir
de haut, de loin. Du bruit assourdissant
ma pauvre tête retentit encore.
Oh! Oh! audacieuse, odieuse mère,
dans tes horribles emportements,
un roi sans cortège,
un époux sans pleur,
voilà comment tu as osé l'ensevelir.

ORESTE.

*Strophe 8.* C'est un outrage, que tu racontes. Ah, ah!
elle payera donc le déshonneur de mon père,
grâce aux dieux,
grâce à mes mains.
Après cela, que je la tue et que je meure !

ÉLECTRE.

*Antistrophe 8.* Elle l'a encore mutilé, pour que tu le saches.
Et comme elle l'a traité, elle l'a enseveli;
Elle voulait te faire une destinée
insupportable.
Voilà les indignes malheurs de notre père.

ÉLECTRE.

*Antistrophe 7.* Tu dis le sort de mon père.
Moi, je vivais à l'écart,
honteuse, dédaignée; [malfaisante;
exclue des appartements, comme une chienne
je supportais les railleries qui pleuvaient sur [moi,
trouvant ma joie à cacher mes pleurs et mes [sanglots.
Grave ces paroles dans ton cœur; par tes
oreilles fais pénétrer ce récit
jusqu'à la base immuable de ta pensée.
Voilà ce qu'il en est.
Le reste, aie le courage de te l'apprendre à toi-
Cela demande une âme inflexible. [même;

ORESTE.

*Strophe 9.* C'est à toi que je parle, ô père, sois avec tes [amis.

ÉLECTRE.

Je réponds par mes cris à tes pleurs.

LE CHŒUR.

Cette troupe assemblée répond aussi par ce
écoute, viens au jour. [murmure :
réunis-toi contre des ennemis.

ORESTE.

*Antistrophe 9.* Arès se bat contre Arès, Justice contre Justice.

ÉLECTRE.

O dieux, achevez selon la justice.

LE CHŒUR.

On tremble en entendant ces vœux.
Le sort est fixé depuis longtemps;
Qu'il arrive selon leurs souhaits.

LE CHŒUR.

*Strophe 10.* Oh! malheur héréditaire,

coup étrange du mal,
coup sanglant!
Oh! lamentables, insupportables deuils!
Oh! douleur qu'on ne peut calmer,

*Antistrophe 10.* qui tient ici comme une charpie!
Ce n'est ni au loin, ni au dehors,
ce n'est pas à d'autres, c'est entre eux
qu'ils s'ôtent la vie. Des sanglantes
déesses, qui sont sous terre, voici l'hymne.
Mais, ô dieux bienheureux, en entendant
cette prière, envoyez secours
de bon cœur à des enfants pour la victoire.

ORESTE.

*Iambes.* Père, toi qui mourus d'une mort indigne d'un [roi,
je te le demande, fais que je sois le maître dans [ta maison.

ÉLECTRE.

Moi aussi, père, j'ai besoin de toi!
fais que je me sauve, et que je procure à Égisthe [une grande destinée.

ORESTE.

A ce prix les hommes fonderont pour toi des [banquets
solennels; sinon, dans les riches festins tu res- [teras
sans honneur, là où le blé avec l'onction est ré- [pandu pour les morts.

ÉLECTRE.

Moi aussi, pour libation d'hymen, je t'appor- [terai
de la maison paternelle l'offrande de tout mon [héritage;
et mon premier hommage sera toujours pour [ce tombeau.

ORESTE.

O Terre, laisse mon père être témoin du combat.

ÉLECTRE.

O Perséphone, donne-nous, toi aussi, un beau [triomphe.

ORESTE.

Souviens-toi du bain où tu fus tué, mon père.

ÉLECTRE.

Souviens-toi du filet où ils t'ont fait mourir.

ORESTE.

C'est dans un lacet sans métal que tu fus pris, [mon père.

ÉLECTRE.

Dans une enveloppe odieusement préparée.

ORESTE.

A ces outrages te réveilles-tu, mon père?

ÉLECTRE.

Redresses-tu ta tête chérie?

ORESTE.

Envoie donc la Justice au secours de ceux qui [t'aiment.
Donne des coups pareils en échange de ceux [que tu reçus,
si, vaincu, tu veux vaincre à ton tour.

ÉLECTRE.

Entends encore ce dernier cri, mon père.
Regarde ces deux petits assis sur un tombeau,
prends pitié de la femelle et de ceux qui naî- [tront du mâle;
et ne laisse pas périr la race de Pélops.
Car c'est ainsi que tu vis encore, même après [la mort.
Les enfants sont pour un mort les sauveurs de [sa gloire;
pareils au liège qui porte le filet
et empêche ses réseaux de se perdre dans l'abîme.

Entends-nous; c'est pour toi que nous gémis-
[sons.
Sauve-toi toi-même en écoutant notre voix.

LE CHŒUR.

Leurs paroles sont à l'abri du blâme :
c'est le chant funèbre dû à un malheur non
[encor pleuré.
Au surplus, puisque ton cœur est prêt à agir,
Agis donc et tente la fortune.

(*Choéphores*, v. 300.)

### III. COMÉDIE

La comédie s'organisa en même temps que la tragédie, avec cette différence qu'elle se produisit dans deux centres à la fois, Athènes et la Sicile. Du reste, ce n'est point par une sorte de parti pris et par suite de raisonnements abstraits sur le bien et sur le mal qu'elle se sépara de l'autre forme du drame; la vie réelle ne fut point la première carrière qu'elle exploita. Le carnaval bachique la jeta dès son origine dans le fantastique, qui est à la fois voisin de l'idéal et de la réalité grotesque. Dans Athènes, où la vie réelle se manifestait dans toute sa liberté, la comédie mit de bonne heure sur la scène des sujets qu'elle lui emprunta; mais, comme elle était née de la farce dionysiaque venue de Mégare et qu'elle demeura longtemps fidèle à son origine, elle fut toute remplie de l'esprit dorien, qui va droit au général et s'appuie toujours sur les traditions héroïques et sacrées. En Sicile, les drames comiques eurent dès l'abord ce caractère de généralité et s'élevèrent jusqu'à mettre sur la scène des sujets métaphysiques, comme les drames indiens,

Du reste, tragédie et comédie sont deux formes du drame presque identiques l'une à l'autre : mêmes éléments dans leur composition, mêmes procédés, mêmes lois; la même scène et le même théâtre servent à toutes deux; l'une et l'autre font usage du masque; seulement ici le masque est grimaçant et porte le nom de σκεῦος. La comédie conserva longtemps le vêtement jaune bariolé de rouge ou bigarré à l'orientale, qu'on portait dans la fête de Kômos; les peintures de vases nous représentent souvent des scènes comiques où les acteurs portent vestes et culottes, comme les vendangeurs et comme les gens d'Asie. Mais avec ces costumes traditionnels ils ne représentent pas moins soit des êtres fantastiques, soit même des personnes vivantes ou des divinités, soit enfin des animaux, des oiseaux, des guêpes, des grenouilles.

Le seul élément par lequel la forme du drame comique différait de la tragédie, c'est la *parabase*. Le chœur dithyrambique, composé primitivement de cinquante chanteurs, fut, comme nous l'avons dit, réduit à quarante-huit et partagé en deux groupes de vingt-quatre, dont l'un fut assigné à la tragédie, l'autre à la comédie. Celle-ci jouit donc d'autant de voix à elle seule que les quatre pièces de la tétralogie tragique. Dans les circonstances ordinaires, le chœur comique se tenait entre la thymélé et la scène. Mais, à un certain moment de la comédie, il se mettait en mouvement et défilait en arc de cercle le long du premier banc de spectateurs, en chantant une tirade lyrique, dont la composition a varié avec le temps, mais dont le caractère propre consiste en ce qu'elle s'adresse au public au nom du poète. C'est ce mouvement choral qui portait le nom de *parabase*, παράβασις, mot qui veut dire passage, défilé. Que la parabase tire son origine de la procession gro-

tesque de Kômos, c'est ce dont on ne peut guère douter; d'autant moins que le défilé bachique se produisait deux fois au jour des vendanges : une première fois lorsque les vendangeurs revenaient des collines dans le cortège et la tenue décrits plus haut; alors il se faisait çà et là des pauses, στάσεις, pendant lesquelles les passants ou plutôt les curieux qui accompagnaient la troupe devenaient l'objet de quolibets et d'apostrophes hardies. Le soir, le dîner des vendangeurs était signalé par un véritable chœur de parabase : à un certain moment du repas, les convives avinés se levaient et exécutaient autour de la table une phallophorie aux flambeaux; pendant ce défilé, qui s'accomplissait au milieu d'une foule de curieux venus du dehors, quelqu'un d'entre eux, bien connu des convives, était pris par eux pour objet de railleries et les sarcasmes commençaient à pleuvoir sur lui; on oubliait Bacchus, générateur de la vie, dont le phallos était l'emblème, et pendant quelques moments la vie privée ou publique de l'homme pris pour plastron était la seule chose dont le chœur des orgiastes s'occupât. La parabase, dans les comédies régulières, se produisait toujours à un moment critique de l'action, pendant que celle-ci, commencée sous les yeux des spectateurs, se continuait pour quelque temps hors de la scène; ce point critique pouvant se produire à deux ou à plusieurs endroits de l'action, la parabase alors se divisait en deux ou en trois parties, répondant aussi bien aux haltes que le cortège des vendangeurs faisait à certains reposoirs le long des sentiers dans les vignobles.

Le *cordax* (κόρδαξ) était la danse bouffonne et souvent obscène du chœur comique. Il ne faudrait pas se la représenter comme une suite de mouvements agités, violents

et désordonnés; nous ne croyons pas que l'art grec ait jamais admis de telles représentations, où la règle disparait devant la fantaisie de l'exécutant. Malgré son caractère orgiastique, la danse du cordax était une série de poses d'un caractère opposé à celles de l'*emmélie* tragique, mais dessinées d'avance avec tout l'art de la chorégraphie. Cette danse était du reste beaucoup plus ancienne que la création hellénique du drame; car son nom n'a pas son étymologie dans la langue grecque, et nous le retrouvons de temps immémorial dans l'Inde, sous la forme *kûrdana* ou *kûrdaka*, pour signifier la marche cadencée mêlée de quolibets qui s'exécutait en l'honneur de Kâma, pendant sa fête du printemps.

Cratinos, Κρατῖνος, et Cratès, Κράτης, représentent presque à eux seuls la comédie athénienne pendant la période qui nous occupe. Cratinos mourut très vieux, en 423. Quant à Téléclidès et Hermippos, plus âgés peut-être que Cratès, ils ne composèrent pour le théâtre qu'au temps de Périclès. — Il ne nous reste presque rien de Cratinos, si ce n'est quelques courts fragments et les titres de plusieurs pièces. Nous savons toutefois par le témoignage des anciens qu'il avait une verve comique exubérante et que la gaieté folâtre ne le quitta pas jusqu'à son dernier jour. Poète de vieille roche, accoutumé dès sa jeunesse à l'art encore grossier, mais plein de vigueur, des premiers temps, il le vit se transformer sous les mains d'auteurs plus jeunes que lui, et il put en suivre le progrès depuis les premiers temps d'Eschyle et d'Ecphantide jusqu'aux beaux jours d'Euripide et d'Aristophane. Il n'approuvait qu'à moitié l'épuration du goût durant cette période; il y voyait une sorte d'affaiblissement. Personnellement, Cratinos était

un joyeux convive et un franc buveur : on le connaissait pour tel dans Athènes ; rien n'égaya plus les Athéniens que sa bizarre comédie de la *Bouteille* (Πυτίνη), avec laquelle, dans sa vieillesse, il remporta le prix sur les *Nuées* d'Aristophane. Il paraissait lui-même dans sa pièce comme mari de la Comédie, mari infidèle qui avait abandonné sa femme pour une beauté facile et plus jeune, la Bouteille ; on y voyait l'archonte recevant les plaintes de Comédie qui demandait le divorce pour cause de trahison, et au dénouement le poète se réconciliant avec elle et recommençant à répandre ses audacieux ïambes dans des drames nouveaux. Cette pièce était de 423, année de la mort de Cratinos.

Nous sommes quelquefois étonnés du caractère fantastique de certains chœurs d'Aristophane ; ce poète ne fit en réalité que retrancher aux hardiesses de Cratinos. Celui-ci faisait paraître en chœur non seulement des abstractions réalisées, comme des Lois, des Richesses ; mais aussi des personnages héroïques ou mythologiques, tels qu'Argus, Ulysse ou Chiron, vingt-quatre fois répétés, et même des personnages vivants ou morts, des Archiloques diffamateurs, des Cléobulines devinant des énigmes. Le grand art n'eut pas moins pour mission d'élaguer ces branches gourmandes de la vieille comédie, que d'en régulariser les formes et d'en harmoniser les couleurs.

Nous ne savons presque rien de Cratès, si ce n'est qu'après avoir été acteur dans les pièces de Cratinos, il en composa lui-même d'un caractère tout opposé, quittant les attaques personnelles où excellait son maître, pour offrir, comme dit Aristote, « des drames d'un caractère général empruntés à la réalité ou à la fable ». (Arist., *Poét.* 5.)

III. Comédie sicilienne. Quatre noms ont survécu parmi les comiques siciliens : *Mæson*, Μαίσων, *Aristoxène*, Ἀριστόξενος, *Phormis*, Φόρμις, *Épicharme*, Ἐπίχαρμος. Le premier auteur de cette courte liste apporta vers le temps d'Ecphantide la farce dorienne de Mégare à Sélinonte. Là elle se trouva au milieu d'une population dorienne aussi, mais d'un caractère plus indépendant que les Doriens de la Grèce; patronnée par des princes intelligents, elle acquit, en même temps que la comédie athénienne, un développement remarquable. Dès son origine, elle prit un caractère de généralité qui contraste avec cette dernière, puisqu'au lieu de mettre en scène des personnages politiques et des faits privés, Mæson d'abord, puis son successeur Aristoxène y firent paraître des masques représentant le Cuisinier, le Marmiton, le Médecin, le Devin, et en général des métiers et des fonctions, sans allusion aux choses du jour.

*Phormis*, ami de Gélon et instituteur de ses enfants, composa des comédies dans le même genre, d'autant plus étrangères à la politique que celle-ci, en Sicile comme chez les Doriens de la Grèce, était conservatrice et dirigée par des rois ou par des tyrans.

*Épicharme* vint de Cos en Sicile vers l'année 488, se fixa à Syracuse quatre ou cinq ans après, et composa ses principales comédies sous le règne de Hiéron, qui finit en 467. Il est donc contemporain d'Eschyle et de Cratinos, mais plus âgé que l'un et l'autre ; il put se rencontrer à Syracuse avec les sculpteurs Onatas et Calamis, avec Simonide, Bacchylide et même Pindare ; il put y voir Eschyle. La vie populaire des Siciliens lui offrait, par la grande extension de la culture de la vigne et du culte de Bacchus, les mêmes matériaux que les comiques ioniens

trouvaient en Attique; les vases peints de la Sicile et de l'Italie méridionale offrent un grand nombre de scènes dionysiaques, où le dieu et ceux de son thiase se présentent dans les situations les plus comiques. Ce sont ces matériaux, déjà ébauchés par ses prédécesseurs, qui furent mis en ordre et animés d'idées nouvelles par Épicharme. C'est pour cela qu'il fut surnommé l'inventeur de la comédie sicilienne. Ce poète, avant de composer des comédies, avait étudié la philosophie pythagoricienne, qui, étroitement liée aux doctrines orphiques, avait une couleur orientale très marquée; le théâtre fut pour lui comme une chaire du haut de laquelle il prêcha devant le peuple des idées qui n'avaient point cours dans le monde hellénique. Les légendes mythologiques furent pour lui des occasions toutes données d'exposer des dogmes nouveaux, qui devaient rectifier ou amender les vieilles croyances. Telle fut certainement l'intention de son *Vulcain ou Les cômastes,* de son *Prométhée et Pyrrha,* qui était comme la contre-partie des *Prométhées* d'Eschyle et où étaient abordés, sous un emblème cosmogonique, les plus redoutables problèmes de la philosophie morale et de la métaphysique. Il fit paraître sur la scène les doctrines de Xénophane et d'Héraclite, sinon ces philosophes eux-mêmes. Sa comédie intitulée *Terre et Mer* (Γᾶ και θάλασσα) paraît avoir mis en regard les systèmes physiques de l'école d'Ionie, pour les détruire l'un par l'autre; et une pensée analogue semble avoir inspiré au poète sa pièce de Λόγος καὶ Λογεῖνα, où il a pu mettre aux prises la droite Raison avec les raisonnements captieux de la sophistique naissante.

Outre ces comédies philosophiques, qui rappellent le *Lever lunaire de l'Intelligence* du théâtre indien et cer-

taines moralités de notre quatorzième siècle, Épicharme composa des comédies de caractères et des comédies de mœurs. On cite le *Paysan* (Ἀγρωστῖνος), les *Théores* (Θεᾶροι); on sait qu'il mit en scène l'ivrogne, le flatteur auquel le premier il donna le nom de *parasite* (παράσιτος), mot ancien qu'il prit dans un sens nouveau et qui servit depuis lors à désigner une classe d'hommes très nombreuse dans les sociétés antiques.

Tels sont les caractères de la comédie sicilienne, dont il ne nous reste malheureusement que de bien courts fragments. Il faut y voir une double tendance des esprits. L'une est propre à la race dorienne et se retrouve dans toutes ses productions; c'est la tendance vers le général et vers la suppression de l'individuel et de l'individu; c'est elle qui établit le contraste entre la comédie de caractères ou de mœurs des Siciliens et la comédie politique et personnelle d'Athènes. L'autre est étrangère à toutes les races helléniques, du moins à cette époque; c'est celle qui pousse certains esprits supérieurs vers des doctrines nouvelles, par lesquelles ils rectifient ou interprètent à leur façon les anciens mythes, dont le temps avait oblitéré la signification. Ces hommes sont généralement initiés aux antiques mystères de la Grèce et peuvent dire avec l'Eschyle d'Aristophane : « Déméter, toi qui as nourri mon âme... ; » mais de plus ils sont affiliés à des écoles de théosophie, dont l'origine orientale ne peut guère être méconnue. C'est surtout par le spectacle des traditions nationales qu'ils plaisent au peuple; mais leurs doctrines plus profondes font aussi leur chemin parmi les esprits spéculatifs et préparent déjà la voie aux idées orientales que le siècle suivant verra apparaître.

## IV. HISTOIRE

Nous avons laissé l'histoire au moment où, entre les mains de Charon de Lampsaque, elle commençait à revêtir des formes régulières et à s'organiser comme une œuvre d'art. C'est Hérodote qui l'amena le premier à ce point de perfection qui depuis n'a pas été dépassé ; les transformations que ce genre subit bientôt après portèrent sur la matière et l'esprit de l'histoire ; mais l'art de la composition fut plus grand chez Hérodote que chez aucun de ses successeurs.

Hérodote, Ἡρόδοτος, était Dorien d'origine ; il naquit en 484 à Halicarnasse, ville capitale d'un petit royaume hellénique, dont le roi de Perse avait la suzeraineté et qui était alors gouverné par la grande Artémise. Sa famille était fort riche, soit de propriétés territoriales, soit à cause de ses entreprises commerciales, qui la mettaient en relation par mer avec les côtes de toute la Méditerranée, et par les caravanes avec l'intérieur de l'Asie. Le grand mouvement commercial du siècle précédent avait forcé les gens d'Asie à tenir compte des dates et à les supputer en les rapportant aux événements publics. A mesure que les relations devinrent plus générales et plus lointaines, l'histoire prit elle-même plus d'extension et vit ses cadres s'agrandir. Enfin la guerre des Perses contre les Grecs lui donna un caractère de généralité et d'unité, qui permit d'embrasser dans une même action les histoires particulières des peuples engagés dans la lutte. Il est probable qu'Hérodote conçut de très bonne heure l'ensemble de

son œuvre, et que ses nombreux voyages furent entrepris pour en rassembler les matériaux. Il visita donc, grâce à sa qualité de sujet du Roi, l'Égypte jusqu'à Éléphantine, la Libye, la Phénicie, la Babylonie et certainement aussi la Perse, remontant vers le nord et revenant par la côte méridionale de la mer Noire et par les rivages de la mer Égée. A trente ans il était de retour dans Halicarnasse. En Égypte il avait trouvé un peuple depuis longtemps accoutumé à la servitude, des prêtres savants mais avilis, des idées nouvelles et un gouvernement nouveau apportés de la Perse et dont l'influence ne cessa plus de se faire sentir dans le pays. La conquête de Cambyse, 525, n'avait pas eu seulement pour but la possession d'une riche contrée, mais aussi l'extension des dogmes persans, opérée sans persécutions et sans luttes par les successeurs de ce prince. L'esprit de tolérance de Darius, qui respectait et protégeait toutes les religions de son empire, fit plus que les persécutions pour attirer aux idées zoroastriennes les intelligences d'élite : nous verrons ces idées prendre un grand empire en Égypte pendant les siècles suivants. Dans le même temps, les doctrines persanes s'introduisaient dans l'est de la Méditerranée chez les peuples sémitiques : les Juifs, rendus à la liberté par l'édit de Cyrus, 536, puis protégés par le fils d'Hystaspe, étaient rentrés dans leur pays, avaient réorganisé leur hiérarchie sur le modèle de celle des mages, dont Daniel avait été grand pontife (*rab-mag*), et avaient créé un enseignement secret, emprunté à la Perse, conservé sous la domination grecque et enfin transmis au christianisme. Quand Hérodote naissait, une Juive nommée Hadassa (l'Atossa d'Eschyle) et qui avait reçu le nom perse d'Ester (Étoile), était la sultane favorite du Grand-Roi. La Perse, agrandie par Cyrus aux dépens

de la Babylonie, de l'Asie Mineure et de plusieurs contrées voisines, avait reçu des mains de Darius une organisation régulière et forte qui semblait lui assurer une longue durée. Sa religion était la plus spirituelle de la terre et se répandait dans toutes les directions vers le nord, le sud et l'occident, pendant qu'à l'est les successeurs du Bouddha prêchaient la liberté et l'égalité devant Dieu. Mais, dans l'enfance même d'Hérodote, le grand empire des Perses venait de recevoir une blessure que l'on prévoyait déjà devoir être incurable : Darius était mort, et Xercès avait été battu à Salamine ; toutes les parties de l'empire commençaient à se disloquer.

Quand Hérodote revint à Halicarnasse, il était chargé de matériaux propres à entrer dans son histoire. Mais sa ville ne lui offrit pas un séjour favorable au travail de la composition : elle était gouvernée par le petit-fils d'Artémise, Lygdamis, homme de cœur bas, despote violent, qui fit mourir d'honorables citoyens, entre autres Panyasis, oncle de l'historien, et dont la tyrannie força ce dernier à s'enfuir. En 442, Hérodote était à Samos. Le dialecte ionien étant la langue de l'histoire et des affaires, il profita de son séjour dans cette île pour se le rendre familier ; et il le connaissait à fond, lorsque, après le meurtre de Lygdamis, il put rentrer dans Halicarnasse. Mais de nouvelles dissensions ayant éclaté dans cette ville, Hérodote la quitta pour toujours et se rendit à Thurium, ville de la Grande-Grèce, fondée en 444 par les Athéniens sur l'emplacement de l'ancienne Sybaris. Il y mourut vers l'an 406, à l'âge de soixante-dix-huit ans, sans avoir mis la dernière main à son ouvrage. Outre l'histoire que nous avons de lui, il avait composé sur l'*Assyrie* un ouvrage, dont la perte est très regrettable. On raconte qu'en l'année

446, Hérodote lut aux grandes Panathénées un fragment de son *Histoire* et qu'il reçut pour récompense une somme de dix talents.

L'histoire d'Hérodote roule tout entière autour d'une action centrale, qui est la lutte de l'Asie et de la Grèce. Cette action centrale s'accomplit en plusieurs époques, marquées par les grandes batailles de Marathon, de Salamine et de Platée et entremêlées d'arrêts secondaires ou pauses, telles que le combat de l'Artémision et celui des Thermopyles. Elle occupe dans l'ouvrage les quatre derniers livres, qui en forment à peu près la moitié, commençant après la prise de Milet et se terminant après la bataille de Mycale. Les cinq premiers livres sont la préparation des quatre derniers, qui sans eux seraient inintelligibles. Voici comment ils sont composés. Deux forces vont être mises en présence, un grand royaume formé de plusieurs royaumes divers, et un petit peuple formé lui aussi de plusieurs peuples distincts, que réunissent le sentiment de leur commune race et le besoin de défendre leur indépendance. L'historien devait donc montrer comment ces forces, nées de principes opposés, s'étaient accrues peu à peu, avaient été plusieurs fois mises en contact l'une avec l'autre, avaient vu croître leur antagonisme et enfin en étaient venues au point que l'une des deux devait nécessairement se précipiter sur l'autre. L'histoire de Sparte et d'Athènes est répandue dans tout l'ouvrage, mais occupe surtout une grande partie du cinquième livre. Les quatre premiers exposent les agrandissements successifs de la puissance persane, agrandissements qui procèdent par la voie des annexions et des conquêtes, mais aussi par une évolution interne du génie de la Perse. De là naissent autant d'histoires particulières, contenues dans

les quatre premiers livres et que l'auteur conduit jusqu'au point où elles se confondent avec celle de la Perse et où chaque peuple est entraîné dans la grande lutte qui va s'ouvrir. Ces histoires sont principalement celles de la Lydie, conquise par Cyrus, de l'Égypte, annexée par Cambyse et de la Scythie européenne, à travers laquelle Darius dirigea une grande expédition. A la fin du cinquième livre, tout est prêt pour que la lutte commence : les Ioniens avec les Athéniens ont pris Sardes, grande ville où aboutissaient les caravanes de l'Asie ; Darius lance une flèche contre le ciel en demandant vengeance des Hellènes, et la guerre est déclarée.

On voit que l'œuvre d'Hérodote est conçue, non à la façon d'une épopée, comme le prétendent la plupart des critiques, mais à la façon d'un drame. Le propre de l'épopée, c'est le merveilleux dans les événements et le caractère héroïque ou féodal chez les personnages. L'action historique racontée par Hérodote est un drame, qui commence à une faute et aboutit à un désastre. Ce drame, pareil à une immense trilogie, est composé de plusieurs actions secondaires, où l'on voit tomber tour à tour sous la loi du destin les peuples ou les dynasties ; et chaque action secondaire en renferme à son tour plusieurs autres, dont les individus sont les acteurs. Ces actions individuelles donnent au récit d'Hérodote un aspect légendaire qui a pu faire illusion aux critiques et leur montrer une épopée dans une œuvre tout à fait étrangère aux temps épiques.

Elles se subdivisent quelquefois elles-mêmes : ainsi, au premier livre, on lit la grande histoire du roi de Lydie Crésus, laquelle porte un caractère dramatique bien reconnaissable ; cette histoire en renferme une autre, celle

d'Atys, fils de Crésus, contenue dans les chapitres 34-36; et celle-ci se complique encore de celle de l'infortuné Adraste, meurtrier involontaire du jeune Atys. Le récit concernant Atys a une couleur dramatique tellement marquée, que les scènes se succèdent dans l'ordre où elles se succéderaient dans un drame : les rôles y sont distribués comme dans un drame, l'action y commence, s'y déroule, s'y complique et s'y dénoue comme dans un drame; de sorte qu'il suffirait de mettre en dialogue le récit déjà dialogué d'Hérodote, pour obtenir une tragédie parfaitement régulière.

Le drame historique d'Hérodote laisse du reste apercevoir, comme ceux d'Eschyle, plusieurs actions entre-croisées qui marchent ensemble. Ce n'est pas une simple lutte de certains peuples entre eux qu'il raconte; cette action humaine est subordonnée au développement dramatique d'une pensée morale, celle qui anime tout l'art grec à cette époque : montrer l'enchaînement des fautes et comment, par une loi inévitable, elles engendrent le malheur; cette faute est appelée en grec ὕβρις, et ce malheur est l'ἄτη, qui n'a rien de fortuit ni d'accidentel, et qui est une conséquence forcée de son principe. Il faut avoir cette pensée toujours présente à l'esprit pour bien comprendre l'œuvre d'Hérodote et pour se rendre compte de l'impression morale, un peu mélancolique, qu'on éprouve en la lisant. Cet auteur a composé, sous la forme d'une histoire (λόγος) entremêlée de descriptions, de tableaux variés et de légendes (μῦθος), une œuvre d'art fort analogue à la trilogie eschylienne dont la tragédie des *Perses* faisait partie.

Il ne faut pas non plus se faire d'illusion sur la prétendue naïveté d'Hérodote : cet auteur vivait dans un temps où l'art avait cessé de suivre une voie où il n'avait pas

conscience de lui-même. L'histoire, considérée comme composition littéraire, n'était qu'une chronique chez les premiers logographes; mais elle avait atteint déjà entre les mains de Charon une perfection très grande; et quand vint Hérodote, elle était au moins aussi avancée que la tragédie dans Eschyle. Un ordre parfait règne chez Hérodote, non seulement dans la distribution des parties, mais dans leur liaison entre elles; leurs proportions relatives ne sont point l'effet de l'instinct ou du hasard, mais de la réflexion. La combinaison des récits, des dialogues, des discours, des tableaux et des descriptions, montre une habileté consommée, qui n'est point surpassée dans l'œuvre de Tite-Live, dont le caractère artificiel est pourtant si reconnaissable. Mais il y a, entre l'ouvrage de l'historien grec et celui de l'historien de Padoue, la différence qui sépare tout l'art hellénique des compositions latines : les œuvres grecques sont originales et tous les procédés de composition y sont dissimulés au point qu'elles semblent avoir été faites spontanément; celles des Latins sont des œuvres d'imitation, dans lesquelles les règles de l'art hellénique ont été suivies, le plus souvent d'une manière un peu gauche, èt sans pouvoir être cachées sous l'expression vraie du fait naturel. L'apparente naïveté d'Hérodote tient surtout à l'emploi qu'il fait du dialecte ionien. La langue qui ne tarda pas à prévaloir fut une langue commune, parlée principalement dans Athènes et perfectionnée par les grands écrivains de cette république. Il en résulte que l'ionien pur d'Hérodote donne au style de cet historien une couleur archaïque, que l'on prend aisément pour de la naïveté. Mais, si l'on ne s'en tient pas à cette superficie et qu'on pénètre dans l'intérieur de l'œuvre, on y découvre un art de composition très avancé. Cet art

est hellénique, comme la sculpture de Polyclète; il n'emprunte rien aux nations étrangères, même dans les récits qui les concernent; ces récits, dont l'exactitude est chaque jour mieux prouvée par les découvertes de la science, ne sont point imités des annales de ces peuples; ils sont faits pour des Hellènes et ils ont une couleur hellénique très marquée. A tous égards le génie d'Hérodote appartient à la Grèce.

Il est même à remarquer que, né parmi les Doriens et parlant de naissance la langue dorienne, il a choisi de préférence le dialecte ionien, parce que la race ionienne était désormais la race artiste par excellence. Il a quitté sa ville où, sous une suzeraineté étrangère, s'agitait une aristocratie oppressive, pour habiter dans le milieu libéral des démocraties ioniennes. Il est évident qu'à ses yeux l'avenir leur appartenait, comme il leur appartint réellement, et que les États ioniens devenaient les véritables représentants de la nation des Hellènes. Aussi, tout en rendant à chaque cité une justice le plus souvent bienveillante, il laisse pleinement apercevoir que le point central de la force de résistance contre l'invasion était dans Athènes et que c'est cela même qui avait donné à la guerre le caractère d'une lutte nationale. Ce caractère est en effet un des plus saillants de l'*Histoire* d'Hérodote : elle n'est point politique; la politique proprement dite ne faisait pour ainsi dire que naître au sein du monde hellénique. La question n'était pas encore de savoir si une certaine forme de gouvernement prévaudrait dans les cités grecques : il s'agissait pour elles de décider si elles seraient ou si elles ne seraient pas. La « sainte Asie », avec son régime théocratique, ses castes, son absolutisme monarchique et ses princes de droit divin, demande l'eau et la

terre, c'est-à-dire le don de soi-même et de sa chose, à chaque peuple de la Grèce (liv. VI). La Grèce, qui aspire, non à la sainteté, quoiqu'elle révère les dieux, mais à l'émancipation de l'homme, parce qu'elle en comprend la dignité, voit s'effacer pour un temps, en grande partie du moins, les rivalités de races et de cités, et, sous l'inspiration de quelques grands Ioniens d'Athènes, marche au combat et remporte la victoire. Dieu abandonne ses saints; les Immortels sont tués, et, avec la nation hellénique, le monde occidental est sauvé. C'est seulement après la fuite de Xercès, lorsque l'empire des Perses se trouva décidément refoulé au delà de la mer Égée, que les villes helléniques soulevèrent entre elles ces problèmes politiques dont la discussion armée engendra la guerre du Péloponèse et prépara leur asservissement. Quant aux luttes nationales, à ces grands mouvements de peuples se jetant les uns contre les autres, il ne s'en produisit plus avant Alexandre; de sorte qu'Hérodote fut seul en position d'écrire une histoire exclusivement nationale.

Du reste, ce n'est pas seulement par là qu'elle intéressa les Grecs de son temps. Elle avait pour eux l'avantage de résumer leurs connaissances géographiques, de rectifier et d'étendre quelques-unes d'entre elles. Les Grecs ne voyageaient pas aisément en Asie, soit à cause de la barbarie de plusieurs nations, soit parce que, ennemis naturels de la puissance asiatique, ils n'obtenaient pas facilement du Grand-Roi l'autorisation de visiter l'intérieur de ses États. Or son empire comprenait les contrées avec lesquelles les Grecs entretenaient le plus de rapports commerciaux; ces rapports, leur sûreté et leur régularité, étaient nécessaires à l'existence même de beaucoup de cités helléniques, surtout de cités maritimes. Il importait donc aux Grecs d'avoir

sur les pays lointains des renseignements exacts, d'en connaître la topographie, de savoir par leur histoire dans quelles relations ils étaient avec leurs suzerains et quels avantages on pouvait tirer de leur fréquentation. Le livre d'Hérodote fut pour eux un trésor inépuisable de documents et répondit à ce besoin de l'esprit public qui nous explique la présence, dans la tragédie de *Prométhée*, des longues tirades géographiques qu'elle renferme.

Un intérêt d'un genre plus élevé s'attachait en outre à cette histoire. La pensée d'Hérodote est que la guerre médique ne fut qu'un épisode, à la vérité décisif, mais non unique, d'un drame immense où l'Orient et l'Occident étaient en lutte. Cette pensée était absolument vraie. Nous savons en effet, aujourd'hui, que les diverses migrations âryennes furent provoquées par des ruptures d'équilibre dans les populations centrales d'où elles sortirent, et l'histoire nous montre l'antagonisme se produisant dès l'origine entre ces différentes parties d'une même race. Telle fut l'opposition fameuse de l'Inde et de la Perse. Celle des Médoperses et des Grecs eut, elle aussi, un caractère à la fois religieux et national et entraîna dans la lutte une infinité de peuples qui n'y étaient pas directement intéressés. En effet, l'antagonisme de la Grèce et de l'Asie avait été grandissant : ses deux premiers épisodes, mêlés de fables et de choses merveilleuses, nous voulons dire l'expédition des Argonautes (si elle a un fond réel) et la guerre de Troie, ne semblent pas avoir eu d'autre théâtre que des rivages. Mais la guerre des Perses eut une tout autre portée et des causes plus profondes. Les deux civilisations formaient un contraste frappant. La religion des Perses avait consacré l'unité de Dieu et avait gardé la conception du principe suprême unique et universel, pen

dant que les Grecs étaient plongés dans le polythéisme et dans le culte des formes sensibles; au-dessous de l'être absolu, elle reconnaissait les deux forces hostiles qui luttent dans le monde et leur donnait les noms d'Ormuzd (Ahura-mazda) et d'Ahriman (Angrô-mainyus); ces deux chefs du monde avaient sous leurs ordres deux catégories de forces secondaires, les Amschaspands ou esprits purs et les Darvands, qui sont devenus, chez les juifs et surtout chez les chrétiens, les anges et les démons. Cette même religion admettait l'immortalité, la résurrection, l'absorption finale des êtres en Dieu et la disparition du mal; elle n'avait ni temples, ni statues; elle adorait Dieu en esprit et en vérité; enfin, fondée sur des textes sacrés fort antiques, elle se donnait comme révélée aux hommes par Ormuzd, qui leur avait parlé par la bouche de Zoroastre (Zaratushthra). Rien de pareil dans la religion des Grecs, née cependant de la même source. L'état social était aussi bien différent : car tandis que, sous l'autorité d'un monarque presque absolu en qui se personnifiaient le pouvoir royal et le suprême sacerdoce, la société persane était divisée en castes, celle des Grecs, au moins dans les États ioniens, reposait sur l'égalité et sur le suffrage populaire. L'œuvre de Solon dans Athènes et celle de Cyrus en Perse, complétées l'une au temps des Pisistrates et l'autre par Darius, avaient achevé l'antagonisme qu'un égal mouvement d'expansion chez les deux peuples devait enfin faire éclater. Les Grecs d'Asie étaient en état d'hostilité permanente avec les princes asiatiques au contact desquels ils avaient établi leurs colonies fortifiées. Pendant deux cent quarante ans, les rois de Lydie, pays sémitique, avaient essayé de les soumettre et les avaient parfois vaincus; Crésus les avait soumis tous. Lorsque les

Perses, sous Cyrus, eurent conquis le royaume de Lydie en 548, ils se considérèrent comme souverains légitimes des cités grecques de l'Asie. Ces Hellènes, une fois vaincus et dominés, devinrent les navigateurs de l'empire, comme l'étaient devenus les Phéniciens, les Égyptiens, les Cypriotes, les Ciliciens, les Pamphyliens, les Lyciens. Le roi Xercès put rêver la monarchie universelle (Hérod., VII, 8); déjà même la Crète, Corcyre, la Grande-Grèce et la Sicile préparaient leur soumission et refusaient des secours aux Grecs alliés; la Thessalie était soumise. Ainsi s'engagea la lutte racontée par Hérodote, lutte qui fut nécessairement portée au cœur même de la Grèce indépendante, sous les murs et dans les eaux d'Athènes.

Ce qui arriva plus tard prouva combien était juste la pensée des Grecs, considérant la guerre médique comme un acte de la *question d'Orient,* pensée qui domine l'œuvre d'Hérodote. En effet le dernier épisode et le plus sanglant de tous se produisit au siècle suivant, lorsque Alexandre transporta au cœur de l'Asie le problème qui s'était une première fois, mais provisoirement, résolu devant Salamine. Le voyage des Argonautes avait, s'il n'est pas une fiction pure, ouvert aux Hellènes l'entrée de la mer Noire et la route de l'Asie par le nord; la guerre de Troie leur avait assuré la possession des détroits; la guerre médique mit à nu la faiblesse politique et militaire de l'Asie; l'expédition d'Alexandre détruisit l'empire des Perses, explora et conquit l'Asie Mineure et Centrale, ouvrit l'Orient au commerce par ses deux routes de terre et par mer du côté du sud, et propagea l'influence des institutions et des mœurs de la Grèce jusqu'aux rives de l'Indus. C'est toujours le même problème qui se manifeste : seulement sa première phase s'est perdue à nos yeux dans le faux jour

de la mythologie; la seconde a fait le sujet principal des épopées; la troisième s'est produite au temps où l'art d'écrire l'histoire atteignait sa perfection; la quatrième avait déjà dépassé cette époque et n'a pas trouvé un Hérodote pour la raconter. Enfin, après la conquête de l'Asie par Alexandre, le problème change de nature : de national qu'il avait été jusque-là, il devint philosophique et religieux, se discuta dans tout le monde ancien, de l'Inde à l'Atlantique, se résolut théoriquement dans Alexandrie et, s'appliquant à toutes les institutions sociales avec le christianisme, finit par engendrer le monde moderne. C'est seulement en considérant les choses dans leur généralité qu'on peut saisir la place occupée par le livre d'Hérodote dans l'histoire universelle.

## V. LITTÉRATURE SCIENTIFIQUE

La période des guerres médiques vit la fin des écoles d'Ionie et d'Élée; celle de Pythagore avait été dispersée en 504, année de la révolte de l'Ionie. [redacted] 'Αναξαγόρας, ne fut pas le dernier philosophe ionien; mais il forme le lien qui unit les spéculations hardies et vagues de ses maîtres aux procédés plus scientifiques des temps postérieurs. C'est un véritable Hellène, sur l'esprit duquel ni l'Orient, ni les Pythagoriciens, ni les mystiques, ni aucune doctrine étrangère ne paraissent avoir exercé d'influence. Il fut le maître d'Archélaos, de Périclès et d'Euripide. Né en l'année 500 à Clazomène et appartenant à une famille riche et noble, il abandonna le soin de sa fortune et les occupations de la politique pour se livrer uniquement à la science. A l'âge de vingt ans il vint à Athènes, où il

demeura pendant une trentaine d'années. En 431 il quitta cette ville pour Lampsaque, où il mourut trois ans après (428), âgé de plus de soixante-dix ans.

Par sa physique, il appartient à l'école d'Ionie; mais le premier il paraît avoir séparé du monde l'Être intelligent, la Raison suprême, à laquelle il en attribue le gouvernement. C'est cette théorie du Νοῦς qui a fait croire à quelques critiques qu'Anaxagore philosophait à la manière juive et pouvait avoir eu quelques relations avec les Sémites; mais cette supposition n'est fondée sur rien; de plus elle est inutile, puisque la doctrine du Verbe ou Λόγος s'était à cette époque répandue dans tout l'empire des Perses avec la religion zoroastrienne et que la doctrine du Νοῦς pouvait fort bien venir à l'esprit d'un Grec sans lui être suggérée par autrui. Le Νοῦς d'Anaxagore n'est pas créateur, et l'idée de création ne paraît s'être rencontrée chez aucun peuple âryen de l'antiquité; le monde a commencé par un chaos, d'où les formes se sont débrouillées peu à peu, par l'agglomération de molécules similaires. Ce sont ces « semences des choses » qui, dans le système du philosophe, portent le nom d'*homéoméries*, et c'est par une sorte d'élection que la Raison divine les réunit et leur donne des formes déterminées. Du reste ces agglomérations sont soumises à deux lois : par l'une, elles se produisent insensiblement, parviennent à la forme parfaite, puis se séparent de même; c'est la loi de la vie et de la mort pour les individus; par l'autre, la production des formes, prise dans son ensemble, a commencé par les agglomérations les plus rudimentaires; de là elle a passé à des êtres plus complexes, et, suivant le même ordre, elle doit durer éternellement. Il n'y a ni accroissement ni diminution dans

la totalité de l'univers; le changement ne se produit que dans les formes.

De ces principes généraux le savant de Clazomène tirait un grand nombre de conséquences, qui pour la plupart ont été vérifiées par la science moderne. Selon lui les astres, sortis d'un même chaos d'éléments homogènes, sont constitués les uns comme les autres: la lune est une terre, elle a des montagnes et des vallées et elle doit être habitable. La voie lactée est une lumière cosmique. Le vent est l'effet de la raréfaction de l'air sous l'action du soleil. La mer s'est produite par la condensation des vapeurs primitives dont la terre était enveloppée. Quant aux animaux, les premiers sont nés spontanément dans les milieux qui leur ont été favorables et se sont ensuite reproduits par la voie de la génération; du reste, le monde est constamment rempli de germes vivants d'animaux et de plantes qui attendent un milieu propice à leur développement. Toute plante, tout animal contient en soi une âme pensante, qui est à la fois principe de vie (ψυχή) et principe intellectuel (νοῦς). Animaux, plantes, corps inanimés, la nature entière est soumise à des lois invariables et irrésistibles; rien ne s'y fait au hasard; nous appelons hasard (τύχη) une cause ignorée.

Il nous reste en tout dix-sept fragments d'Anaxagore, quoiqu'il ait écrit, non seulement son Περὶ Φύσεως, mais un livre de scénographie, où la perspective théâtrale était fondée sur la géométrie optique, et un livre de critique littéraire, où le premier il appréciait les écrits des poètes d'après leur valeur morale. Cette direction donnée à la critique prévalut dans les temps qui suivirent, exerça une grande influence sur les esprits, contribua certainement à épurer le goût et à élever si haut la moralité des œuvres

d'art du temps de Périclès. Mais c'est surtout par la séparation qu'établit Anaxagore entre Dieu et le monde, qu'il modifia les tendances de la philosophie grecque : jusque-là les écoles d'Ionie, d'Élée et de Crotone avaient considéré le principe absolu comme immanent dans l'univers, et la plupart des philosophes avaient une forte tendance vers le panthéisme. Mais, quand Anaxagore eut écrit des propositions comme celle-ci :

« Toute chose est une portion de l'univers; mais la Raison suprême est infinie, indépendante, et ne se mêle à rien; seule elle est en pleine possession d'elle-même, »

la physique se sépara de la théodicée, les sciences conquirent leur indépendance ; mais il devint impossible de rapprocher les deux termes que l'on venait de désunir; la tendance panthéistique de la philosophie parut cesser presque entièrement, et les systèmes des philosophes devinrent un obstacle de plus à la propagation des idées orientales, concentrées plus tard dans Alexandrie et propagées ensuite par les chrétiens.

DIOGÈNE, Διογένης, d'Apollonie en Crète, fut loin d'égaler par son influence Anaxagore, dont il était le contemporain, quoiqu'un peu plus jeune. Plus physicien que philosophe, il adopta en partie les idées du savant de Clazomène, comme lui chercha l'explication du monde dans un principe pensant, mais ne sépara pas ce principe de l'univers matériel. Selon lui, le moteur primordial des choses est le feu, sans lequel il n'y a ni mouvement ni vie ; et l'élément simple de la matière est l'air, seulement un air pensant et organisateur du monde. Dans sa météorologie, il admettait la sphéricité de la terre, plaçait notre globe au centre du

monde et considérait les astres comme en nombre infini et répandus dans des espaces infinis. La date où il florissait est fixée par ce fait, qu'il traita de l'aérolithe tombé à Ægos-Potamos dans l'Olympiade 78[e].

Archélaos, 'Αρχέλαος, de Milet ou d'Athènes, put connaître dans cette dernière ville le philosophe d'Apollonie. Lui-même était disciple d'Anaxagoras, mais un peu plus jeune que Diogène et fort infidèle aux idées de son maître. Il admettait l'air comme élément primordial, mais il niait qu'il pût exister une pensée absolument séparée de tout corps et il ne donnait point au Νοῦς le χοριστὸν conçu par Anaxagoras. Comme lui cependant, il appliqua la morale à la critique et fit pour la politique et la société civile ce que son maître venait de faire pour l'art et la littérature. C'est Archélaos qui le premier porta dans Athènes les spéculations de l'Ionie; cette ville devenait le centre des études scientifiques, comme elle le devenait de la politique et du commerce. La métaphysique de ces auteurs n'était évidemment accessible qu'à un petit nombre de personnes; mais il n'en était pas de même de leurs écrits relatifs aux phénomènes naturels ou aux sciences abstraites, ni des applications qu'ils faisaient de leurs principes aux choses de la vie, aux lettres, aux arts, à la politique et même à la religion. Par là ils contribuaient puissamment à la marche de la civilisation hellénique et lui ouvraient des horizons nouveaux.

Empédocle, 'Εμπεδοκλῆς, d'Agrigente, qui florissait au milieu du cinquième siècle et qui mourut vers la fin, fut une des figures les plus originales de cette époque et forme avec Anaxagoras un contraste étonnant. Car tandis que ce

dernier est, dans la philosophie et même dans l'art, un des plus purs représentants de l'esprit grec, Empédocle réunit dans sa personne, autant qu'on le pouvait alors, ces caractères de mysticisme oriental que les guerres médiques semblaient devoir faire disparaître. Mais on ne doit pas oublier que la Sicile, aussi bien que la Crète et le sud de l'Italie, était encore remplie de pythagoriciens et de personnes affiliées aux dogmes orphiques, même du temps d'Hérodote, et que l'époque d'Épicharme n'était pas éloignée. Empédocle fut un des hommes les plus honorés de son temps et un de ceux qui, par ses écrits comme par ses mœurs, exerça le plus d'influence sur l'esprit public. Ses doctrines longtemps admirées et ses sentences répétées d'âge en âge parvinrent aux Alexandrins, qui les firent sans peine rentrer dans leurs systèmes panthéistes, etla gloire du savant d'Agrigente reprit parmi eux un éclat nouveau.

Très éloquent, poète distingué, citoyen utile et dévoué, la sévérité de sa vie privée, jointe à son humeur affable, lui attira l'amour et le respect de tous. Il vivait en pythagoricien, s'abstenant de viandes et de fèves, s'imposant le jeûne et les mortifications. On lui croyait des pouvoirs surnaturels comme ceux qu'on avait attribués à Pythagore, à Épiménide et à d'autres mystiques d'une couleur plus ou moins orientale; on n'était pas loin de croire que la femme d'Agrigente nommée Panthéia était bien morte lorsqu'il la rendit à la vie. Et lui-même, on raconta sur sa mort des faits entièrement miraculeux.

Les fragments qui nous restent de lui forment à peu près 480 vers, appartenant à quatre ouvrages différents : un *Procemium*, un Περὶ Φύσεως dédié au médecin Pausanias, son ami, des Καθαρμοὶ ou *Purifications*, et enfin des Ἰατρικὰ ou *Œuvres médicales*. C'est dans le premier de ces ouvrages

que se manifestent surtout le caractère personnel et les doctrines quelque peu mystérieuses d'Empédocle. Disciple de toutes les écoles, il n'appartient en réalité à aucune. Comme les Éléates, il conçoit l'être absolu dans son unité abstraite ; comme Héraclite, il a le sentiment profond de l'instabilité des choses. Mais ce qui le distingue de ces philosophes, c'est qu'il place la réalité dans la matière et qu'il considère le principe du mouvement comme une force à part. Cette force se manifeste sous deux aspects : l'amour, qui est une puissance attractive universelle produisant l'unification des éléments matériels, la discorde qui est répulsive et qui les dissocie. L'une et l'autre, dans leur action, sont soumises à une loi fatale, ἀνάγκη.

Des éléments éternels des choses naissent tous les êtres, rangés dans une hiérarchie d'un caractère tout à fait indien, et animés d'un même principe divin soumis à la loi de transmigration. Au premier rang sont les dieux éternels, parfaits, saints et heureux, étrangers aux vicissitudes de la vie et de la mort, du bien et du mal, du plaisir et de la douleur. Au-dessous d'eux sont les dieux du second rang, caducs, imparfaits, sujets à la douleur et au péché ; parmi eux sont les quatre principaux, nommés par Empédocle, Zeus et Hêré, Aïdonée et Nêstis, et de même toutes les divinités reconnues du vulgaire. Viennent ensuite les hommes, les bêtes et les plantes. Quand un dieu du second ordre, non encore parvenu au premier degré duquel on ne peut plus déchoir, commet quelque action mauvaise, il éprouve une chute et, revêtant un corps, vient vivre errant dans la vallée de larmes, ἄτης λειμῶνα, parmi les animaux ou les hommes.

« Moi-même, dit-il, je suis un fugitif du ciel (φυγὰς θεόθεν), un égaré (ἀλήτης) soumis aux fureurs de la discorde.....

« J'ai été garçon et fille, buisson, oiseau et poisson, muet habitant de la mer.....

« Et maintenant j'habite la vallée des mortels » (θνητῶν λειμῶνα, le *martyalôka* des Indiens).

Empédocle est probablement le premier qui ait enseigné chez les Grecs la différence des bons et des mauvais anges, et qui ait employé pour les désigner le mot δαίμονες, appliqué jusque-là à tous les dieux. Sa doctrine des bons anges et des anges déchus paraît identique à celle des Indiens et des Perses. Ces anges déchus vivent parmi nous, sous la figure d'hommes, d'animaux ou de plantes, et ce n'est qu'après une longue expiation que, purifiés de leurs souillures, ils remontent au séjour céleste et redeviennent convives des dieux éternels. La durée des expiations est de trente mille années.

En lisant les lignes qui précèdent, on se croirait facilement transporté hors de la Grèce, parmi les spéculations orientales. L'illusion est plus complète encore, lorsqu'on retrouve, dans les fragments d'Empédocle, la distinction de deux raisons dans l'homme, l'une inférieure qui ne s'élève pas au-dessus des sens, l'autre divine, commune à tous et qui seule peut s'élever à la conception de l'invisible et de l'unité absolue. Le mépris des sens est une doctrine indo-persane, entièrement étrangère au génie grec et importée dans l'Italie du sud par les pythagoriciens. Elle entraîne à sa suite, chez Empédocle, le dédain des honneurs mondains, ἡ πρὸς θνητῶν τιμή, et la recherche de la sagesse; il la trouve et, une fois qu'il la possède, il la retient par devers lui comme un mystère incommunicable et dont il craint de laisser échapper plus qu'il ne faut, ἐφ' ᾧθ' ὁσίης πλέον εἰπεῖν. Cette transformation de la science en une doctrine secrète était tout à fait contraire à l'esprit du temps;

elle présente un contraste singulier avec le libéralisme hellénique, dont le principe est de divulguer les découvertes et de mettre en commun des connaissances qu'en réalité le travail de tous a le plus souvent préparées. Au contraire, c'était, à cette époque plus que jamais, l'idée indienne; quant aux Perses, on sait que ce fut pendant la captivité de Babylone, de 606 à 536, que se forma chez eux la doctrine secrète des juifs, conservée par les pharisiens, puis mise en pratique et en partie divulguée par les esséniens de la Galilée et par les thérapeutes d'Égypte, et finalement proclamée par les chrétiens. Or, depuis le commencement des guerres médiques, la Sicile, la Crète, beaucoup d'îles et de cités asiatiques étaient sous l'influence des Perses, acceptaient leur suzeraineté et entretenaient avec eux des relations suivies.

# SECTION CINQUIÈME

## Époque de Périclès.

---

Le second tiers du cinquième siècle est caractérisé par le développement de la puissance athénienne, par l'expansion complète de l'originalité hellénique centralisée dans le peuple athénien. Ce mouvement se produisit sous l'action de la liberté et par la vertu de la démocratie : l'une et l'autre grandirent ensemble, se fortifièrent par les mêmes moyens et parvinrent à la fois à leur plénitude. Au dehors, les cités ioniennes, sous l'impulsion d'Athènes, continuèrent à lutter contre les Perses, jusqu'au jour où, chassés de la Thrace, de tous les rivages de l'Europe et des îles, puis vaincus en Égypte et en Cypre, ceux-ci conclurent avec les Athéniens un traité qui assurait la liberté des mers. Au dedans, l'antagonisme des cités doriennes, où les vieilles formes féodales se conservaient, et des cités ioniennes, animées de l'esprit nouveau, se manifestait avec d'autant plus d'énergie que la sécurité vis-à-vis de l'Asie était plus grande et qu'elle avait été obtenue par les États démocratiques. Aristide avait essayé de maintenir l'équilibre; et pour qu'Athènes eût une position qui la rendît l'égale de Lacédémone, il avait obtenu en 477 la formation de la confédération des cités ioniennes avec la création

d'une Assemblée fédérale à Délos. Depuis ce temps la démocratie athénienne alla se fortifiant, à mesure qu'elle modifia sa constitution et ses lois dans le sens de l'égalité. Ces changements ne s'opéraient point sans que le parti des Eupatrides et des hommes de vieille roche murmurât et essayât quelque résistance. Ce parti, qui ne s'appuyait encore que sur lui-même au temps de Cimon et n'avait pour les États aristocratiques qu'une admiration idéale, finit par s'aboucher avec Sparte et par entretenir des relations suivies avec le roi de Perse. Dans la lutte entre Athènes et Lacédémone, qui se produit dans les années 456 et 455, Sparte était soudoyée par ce prince, et par elle l'argent des Perses arriva jusque dans Athènes. Depuis lors, le parti des nobles ne cessa pas d'accueillir les idées du Grand-Roi et d'entretenir avec lui des rapports d'amitié; ces rapports se continuèrent même durant l'énergique administration de Périclès et de ses collègues, et reprirent une activité nouvelle après sa mort. On vit donc se produire dans Athènes la même lutte de partis qui divisait le corps hellénique. Cimon, fils de Miltiade, avait été longtemps à la tête du parti des nobles, auquel il avait donné une sorte de relief par ses libéralités personnelles, ses travaux publics et sa politique agressive. Mais lorsqu'il eut été banni, le parti qu'il représentait n'apparut plus que comme une faction antinationale, qu'il fallait maintenir et réduire à l'impuissance. Les lois proclamaient l'égalité; il fallait donc que ces lois fussent respectées et exécutées. C'est à leur donner tout l'empire auquel elles avaient droit et à leur faire produire les fruits qu'on en devait attendre que Périclès consacra sa vie.

Né en 494, il avait trente-trois ans lors de l'exil de Cimon, et trente-sept l'année où les Perses firent proposer

aux Spartiates la guerre contre Athènes, qu'ils commencèrent en effet l'année suivante, 456. Cette guerre n'eut point de durée ; mais elle fut pour les Athéniens l'annonce de la grande lutte qui devait commencer vingt-cinq ans plus tard. Ce sont ces vingt-cinq années qui furent employées par leurs administrateurs à la préparer. L'âme qui les animait était celle de Périclès, et le but de ce grand politique était de concentrer dans Athènes une telle puissance matérielle et morale, qu'il ne s'en trouvât en Grèce aucune autre qui pût lui être comparée. Disciple de Zénon d'Élée et d'Anaxagoras, élève du musicien Damon, ami de tous les hommes distingués de son temps, instruit par les plans et les exemples de Thémistocle, d'Aristide, de Clisthènes et d'Éphialte, il réunit dans sa personne toutes les aptitudes et put diriger la civilisation démocratique dans toutes ses voies. D'ailleurs calme, prudent, réservé, plein de courage à l'armée, d'éloquence à la tribune, il exerçait sur les esprits un empire que rehaussaient encore la simplicité et l'économie de sa vie privée. Mais cet empire, il ne chercha jamais à se l'attribuer à lui seul : dans les fonctions variées qu'il remplit, il eut toujours des collègues dont l'opinion et l'habileté n'étaient point inutiles ni annulées par son influence personnelle; comme il n'aspira jamais à la tyrannie, les accusations de quelques ennemis ne purent prévaloir contre lui, et, soutenu par la majorité du peuple, qui voyait en lui son représentant, il put chaque année déposer ses pouvoirs entre les mains de l'assemblée qui les lui avait conférés et qui chaque fois les lui confiait de nouveau. Ainsi donc, la suite dont la politique athénienne donna l'exemple a cette époque ne doit pas être moins attribuée à la nation qu'à Périclès lui-même, et les qualités supérieures de ce grand esprit ne firent que

montrer celle du génie athénien, dont il était le symbole. Cette personnification fut d'autant plus remarquable, que Périclès ne fut jamais tel qu'un César, ne remplit jamais la fonction d'archonte, qui était la première dans la République : il fut *épistate* ou directeur des travaux publics, *athlothéte* ou organisateur des fêtes, *trésorier* ou directeur des finances, et surtout *stratège,* fonction qu'il remplit pendant plusieurs années et qui, en temps de guerre, donnait à ceux qui en étaient chargés une grande influence sur la direction des affaires. Il faut enfin observer que Périclès avait, comme stratège, neuf collègues, sans l'assentiment desquels il eût été absolument impuissant. Si donc il exerça sur le peuple une action aussi prépondérante, il le dut à sa valeur personnelle et à l'opinion publique, avec laquelle il fut toujours d'accord.

La grande idée athénienne d'alors était de constituer le corps hellénique, τὸ ἑλληνικόν, en une vaste et puissante confédération ayant Athènes pour centre et composée de colonies et d'alliés. Chaque État devait être libre chez lui et conserver son autonomie, même quand sa constitution était aristocratique. Le terrain d'action de ces États-Unis devait être la mer, au moyen de laquelle on pouvait à la fois exercer un grand commerce et tenir en respect l'Asie. Pour atteindre ce but la politique d'Athènes dut prendre un caractère de conciliation et de paix, puisque la guerre ne pouvait engendrer que des unions factices et sans solidité. L'existence de la diète hellénique, fondée par Aristide, facilitait les projets nouveaux : c'est Samos qui demanda qu'elle fût transportée dans Athènes avec le trésor commun et que cette ville en eût l'administration : la contribution des alliés, qui avait été de 400 talents, fut portée à 600, et enfin à 1,200, c'est-à-dire à plus de six mil-

lions de francs, qui en représentent à peu près quarante d'aujourd'hui. La ville d'Athènes eut donc entre les mains une somme d'argent considérable, qu'elle sut employer et mettre en rapport pour le bien commun des confédérés, somme qui, au moment de la guerre du Péloponèse, s'élevait encore à 9,700 talents (52,380,000 fr.). Il faut ajouter à cela les revenus propres de la ville, qui à cette époque étaient en moyenne de 1,000 talents (5,400,000 fr.). Telles furent les ressources financières dont Périclès put régler l'emploi, avec l'assentiment d'un peuple libre et ami des grandes choses. Nous n'avons point à nous occuper ici de la marche de la politique athénienne pendant ces trente années; nous ne parlerons que des œuvres de l'esprit; nous dirons seulement que, comme Périclès n'était pas moins artiste qu'homme d'État, il porta l'art dans la politique et conçut un idéal de peuple libre qu'il s'efforça de réaliser; dans cet État chaque citoyen devait jouir de la plus grande somme possible de liberté individuelle et trouver dans la cité les conditions les plus heureuses pour que ses facultés se développassent simultanément, en conservant entre elles une harmonie et des proportions idéales.

Quand les grands travaux de défense, commencés peu de temps après la bataille de Salamine et continués par Cimon, touchèrent à leur fin, vers 460, on décréta la reconstruction sur de nouveaux plans de tous les édifices publics que les Perses avaient détruits. Le *Pécile,* vaste portique où se discutaient dans des conversations privées toutes les questions du jour, est de l'année 462; l'*Odéon* de Périclès, salle couverte destinée surtout aux exercices de musique, était construit en 444; le *Parthénon,* grand temple d'Athéna sur l'Acropole et le plus parfait des temples grecs, fut bâti en marbre sur l'emplacement de l'an-

cien Hécatompédon, et terminé en 437; les nouveaux *Propylées,* reconstruits à la place des anciens, ne furent jamais finis, mais étaient déjà en 432 dans l'état d'avancement où ils sont restés depuis. Le temple de *Thésée* avait précédé de quelques années ces constructions; il date de 469. Quant au théâtre de Bacchus, commencé avant la guerre médique et résistant par sa nature à la destruction, il ne fut achevé que vers le milieu du siècle suivant, sous l'administration de Lycurgue. Pour avoir une idée de ce que coûtèrent ces constructions et beaucoup d'autres dont nous ne parlons pas, il suffit de savoir que les Propylées à eux seuls exigèrent 2,012 talents, qui n'équivaudraient pas à moins de soixante millions d'aujourd'hui [1].

Le mouvement imprimé par Athènes s'étendit dans tout le reste du monde hellénique. La même période de temps vit s'élever le grand temple d'*Éleusis* et celui d'Apollon secourable à *Phigalie,* œuvres d'Ictinous, architecte du Parthénon; les temples de *Rhamnonte* et de *Sunium* dans l'Attique, ainsi que le portique de *Thoricos;* les grands temples d'Hêré près d'*Argos* et de Jupiter à *Olympie;* celui d'Athêna à *Tégée,* œuvre de Scopas; le Didymæon de *Milet,* et une foule d'autres de diverses grandeurs. Il est à remarquer que les énormes dépenses causées par ces constructions étaient toutes consacrées à des édifices publics et en majeure partie au culte des dieux. L'époque n'était pas encore venue où le luxe des particuliers rivaliserait avec les constructions sacrées : ce peuple qui donnait tant aux travaux publics était peu exigeant pour lui-même; le plan que j'ai dressé de plusieurs anciens quartiers d'Athènes nous fait voir des maisons d'une incroyable exi-

1. C'est à peu près ce qu'a coûté l'Opéra de Paris, qui, lui aussi, demeure inachevé.

guïté, comprenant quelquefois un assez grand nombre de salles, dont les dimensions n'excèdent pas le plus souvent deux mètres. C'était assez pour se reposer la nuit; de jour chacun était à ses affaires, au portique, à l'agora, au port, à l'assemblée publique, ou bien s'occupait à célébrer quelqu'une de ces fêtes dont le nombre au temps de Périclès n'était pas inférieur à quatre-vingts. Cependant c'est au temps où nous sommes parvenus que les villes commencèrent à se construire sur des plans réguliers : le premier plan de ce genre qui fut réalisé fut celui du Pirée, en l'année 445; c'était l'œuvre d'Hippodamos de Milet, qui produisit en 411 un grand plan de Rhodes; on vit s'aligner de même les villes de Cos, d'Halicarnasse, d'autres cités maritimes, et plus tard les villes, qui, comme Mantinée et Mégalopolis, furent construites dans l'intérieur des terres.

Tous les arts qui se rattachaient à l'architecture et ceux qui avaient un domaine séparé prirent comme elle une marche rapide. Les noms de Polygnote, d'Agéladas, de Polyclète, de Myron, de Callimaque le toreuticien, de Zeuxis, de Parrhasios et de tant d'autres, sont dominés par celui de Phidias, qui fut l'ami intime de Périclès et comme le directeur des beaux-arts sous son administration. Phidias composa, soit dans Athènes, soit dans d'autres villes, les plus grandes œuvres de sculpture de cette féconde période. Il avait sous ses ordres des architectes, des mouleurs, des repousseurs sur bronze, des maçons, des teinturiers, des orfèvres, des tailleurs d'ivoire, des peintres, des brodeurs, des ciseleurs et une foule d'ouvriers de toute sorte, dont les ruines d'édifices encore existantes nous montrent le savoir-faire. L'art de bâtir fut poussé si loin, quant à la théorie et à l'exécution, que

jamais chez aucun peuple on n'a pu atteindre à la même perfection. Les matériaux les plus précieux étaient employés avec une libéralité qui ne touchait jamais à la profusion, mais dont nous pouvons nous faire une idée en songeant que les seules draperies d'or de la Pallas du Parthénon valaient 44 talents, équivalant à plus d'un million et demi de notre monnaie.

L'esprit qui dominait dans tous ces ouvrages était la liberté, soumise aux règles éternelles du vrai et tendant avec intelligence vers un idéal invariable. La force avec la grâce, la souplesse, le naturel, la vie dans sa plénitude et dans son indépendance; puis, à côté de ces qualités esthétiques, l'élévation morale, la dignité, le respect et la pleine possession de soi-même, le calme, la sagesse et la raison : voilà les caractères les plus faciles à reconnaître dans toutes les œuvres du temps de Périclès. C'étaient celles de ce grand esprit et ce sont les qualités les meilleures et les plus saillantes du peuple athénien lui-même. Ce peuple n'avait encore exagéré aucune d'entre elles au point d'en faire un défaut; et si les luttes qu'il eut à soutenir pour défendre sa liberté contre la faction aristocratique au dedans et, au dehors, contre l'influence dorienne et persane, ne l'eussent peu à peu détourné de sa voie, il est probable que la période que nous désignons par le nom de Périclès se fût prolongée pour lui bien après la mort de cet homme d'État.

Le grand développement du génie politique d'Athènes ne fut pas le moindre des effets dus à la liberté. C'est à cette époque en effet qu'au sortir des guerres nationales se manifesta dans sa plénitude cette faculté, humaine par excellence, qui distingue un citoyen de république d'un sujet. L'habitude de faire soi-même les affaires de l'État

auquel on appartient donne à la personne du citoyen une énergie virile que n'ont point les sujets dans une monarchie ; il sent à la fois sa force et sa responsabilité ; la part qu'il prend à la marche des événements lie son action au passé et à l'avenir et le met en rapport de lutte ou de concordance avec les hommes et les chefs des autres États. Cet exercice perpétuel de l'intelligence et de la réflexion et la nécessité où il est chaque jour de prendre des décisions sur les choses les plus graves comme sur les plus ordinaires de la vie sociale donnent à toutes ses facultés une activité féconde et réglée, dont nous n'avons dans nos États européens qu'une idée fort incomplète. Nous dépensons ces forces vives dans des révolutions, où elles sont usées en quelques jours et qui n'aboutissent jamais à la vraie liberté ; nous agissons ainsi par passions soudaines et par explosions désordonnées. Au contraire, les Athéniens du temps de Périclès, soumis à une constitution dont ils étaient les maîtres, devenaient, au sein de la liberté la plus grande, des politiques à la fois réfléchis, modérés et énergiques, dont l'action était d'autant plus calme qu'elle était plus souveraine et mieux calculée.

Aussi est-ce le temps de l'histoire, de l'éloquence, de la haute tragédie, de la comédie politique, et le commencement de la science méthodique et démonstrative. Quoiqu'il n'y ait pas d'interruption au cinquième siècle dans la marche des formes littéraires vers la perfection, la lecture des œuvres du temps de Périclès, comparées à celles du commencement de ce siècle, nous montre qu'un changement considérable s'est fait dans les idées ; que les intelligences ont mûri ; que les hommes n'ont plus vingt ans, mais quarante ; qu'ils savent au juste la portée de ce qu'ils disent ; que, s'ils prennent la parole, ce n'est pas pour sa-

tisfaire un besoin instinctif de se faire entendre, mais pour produire un certain effet déterminé ; et qu'enfin ils savent que leur œuvre personnelle contribuera pour sa part à la civilisation de leur pays et à celle de l'humanité. C'est à cette époque que l'on voit apparaître toutes ces grandes idées de genre humain, de civilisation, d'influence réciproque des nations les unes sur les autres, de communication et de transmission des idées, d'antagonisme entre les systèmes politiques et sociaux, engendrant des luttes armées entre les peuples et les expliquant sans l'intervention miraculeuse de dieux. Il y a quelque chose de si naturel et de si viril dans les écrits de ce temps, que nous reconnaissons très vite dans leurs auteurs des hommes complets, à l'intelligence desquels rien n'a manqué, qui ont été juste dans la mesure et dans le milieu moral qui convient à l'humanité. Au temps de Louis XIV, ces écrivains paraissaient des hommes supérieurs d'une valeur incomparable, des maîtres d'une incalculable profondeur. Aujourd'hui qu'instruits par nos révolutions et par le développement, même désordonné, des aptitudes démocratiques, nous nous sommes rapprochés en théorie, sinon pratiquement, des Athéniens, les écrivains du temps de Périclès ne nous paraissent pas moins grands, mais nous les comprenons mieux et nous leur portons envie, en reconnaissant que le milieu social où ils ont vécu a fait d'eux des hommes plus complets que nous ne sommes. Aussi leur lecture a pour nous un charme qu'elle ne pouvait avoir il y a deux cents ans : car le plaisir que nous y trouvons vient de ce qu'ils disent avec liberté, simplicité, naturel, ce que nous pensons nous-mêmes sans que notre éducation civile nous permette de le dire comme eux.

Le mouvement mystérieux d'idées orientales, que nous avons signalé dans la section précédente de ce livre, est loin de s'arrêter durant les trente années de Périclès : il s'étend au contraire et s'accélère d'autant plus que les relations avec l'Orient sont devenues, grâce à la marine, plus fréquentes et plus faciles. Mais il disparaît en quelque sorte sous la floraison du génie athénien. Lès arts, les lettres, la politique occupent tous les esprits. L'originalité hellénique touche à son point culminant : elle n'a plus d'yeux que pour elle-même; c'est elle-même, ses inventions et ses conquêtes qu'elle célèbre; elle se met en scène dans la comédie; elle sculpte ses victoires sur les temples ou les peint dans les portiques; elle raconte dans l'histoire ses luttes, ses progrès et ses revers; elle se donne des règles de conduite dans l'éloquence et dans l'enseignement des sophistes; enfin, c'est à s'établir dans la réalité de la vie sociale qu'elle consacre ces sommes immenses qu'un commerce et une industrie en progrès versent chaque année dans le trésor des États.

## I. TRAGÉDIE

L'organisation matérielle du théâtre était à peu près complète au milieu du cinquième siècle. La seule modification importante qu'elle subit encore fut l'introduction d'un troisième acteur ou *tritagoniste*, exigée, dit-on, pour la première fois par Sophocle et adoptée par Eschyle, qui vivait encore. Ce dernier avait dû composer la plupart de ses pièces de telle sorte qu'il n'y eût sur la scène que deux personnages parlants; il en résultait une certaine raideur dans l'action et l'impossibilité d'exprimer des

sentiments moyens entre ceux des deux personnages aux prises sur la scène. Le troisième acteur put remplir de tels rôles, adoucir les situations, leur donner un aspect plus humain et permettre au poète d'exprimer d'une manière plus analytique et plus complète les sentiments de l'âme.

La même époque vit établir une institution nouvelle, essentiellement démocratique, le θεωρικόν ou *caisse des théâtres*, aux frais de laquelle les assistants eurent leurs places payées dans les représentations dramatiques. Si celles-ci n'avaient eu pour objet que les plaisirs du peuple, l'établissement d'une telle caisse eût été à la fois ridicule et impossible. Mais comme elles faisaient partie de fêtes religieuses et annuelles, au lustre desquelles il fallait pourvoir comme on pourvoyait à l'éclat des temples et des processions, le but de cette création était religieux avant tout; il avait en outre l'avantage d'ouvrir à toutes les classes de la société l'accès des théâtres, où elles venaient entendre les plus belles œuvres de la poésie. Les plaisirs que l'on y goûtait étaient les plus relevés que l'esprit de l'homme puisse se procurer à lui-même ; mais le vrai rôle du poète, comme le déclare Aristophane, était d'instruire le peuple et d'élever sa pensée vers l'idéal. Du reste, cette caisse ne couvrait pas seulement les frais des représentations dramatiques; elle payait aussi les dépenses des autres fêtes. Combien cela ressemble peu à la prodigalité !

La constitution esthétique des tragédies subit, d'Eschyle à Sophocle, une modification profonde : on cessa de faire des trilogies, et toutes les pièces présentées à la fois par un poète furent indépendantes les unes des autres. Chacune d'elles forma donc un tout complet, une action par-

faite, à laquelle durent s'appliquer les lois de composition qui régissaient auparavant les trilogies. L'action tragique perdit en étendue, mais elle gagna en perfection. Car pour appliquer à une matière plus restreinte les lois qui avaient été créées pour les actions trilogiques, il fallut multiplier les détails, varier les situations, inventer l'intrigue et produire, par un grand nombre de scènes courtes et rapides, le même effet que l'on avait obtenu par les grandes proportions. Cette diminution dans la longueur du drame eut l'avantage de concentrer l'attention du spectateur sur un temps plus court, sans la fatiguer, et d'obtenir finalement un effet plus énergique.

Ce fut du reste la tendance de cette époque de renoncer aux grandes masses et d'appliquer les efforts de l'art à des matières de dimension restreinte. L'œil et l'esprit en saisissaient plus aisément l'ensemble et pouvaient mieux en étudier les détails. D'ailleurs, à l'époque de Périclès, un Athénien était un homme si occupé, que bien peu de personnes sans doute avaient assez de loisir pour entendre une trilogie jusqu'à la fin; ces immenses compositions auraient fait déserter le théâtre; chaque temps amène ses besoins; les poètes comprirent que le drame ne devait plus excéder les dimensions d'une pièce ordinaire. On les augmenta pourtant un peu, de manière à gagner la place nécessaire pour quelques scènes.

Par le même motif, les poètes diminuèrent le nombre et l'étendue des chœurs, afin que le temps qui leur était accordé fût en grande partie rempli par l'action. Quand on compare la plus simple des pièces de Sophocle à la plus compliquée des pièces d'Eschyle, on voit aussitôt que, si l'étendue des chœurs a diminué dans l'intervalle de temps qui les sépare, le nombre et la variété des scènes

se sont accrus dans la même proportion. En somme la durée totale des représentations et le nombre des pièces représentées n'ayant pas changé, la durée de chacune d'elles devait rester la même. Mais le chant des chœurs, qui était lent, prenait beaucoup de temps; il suffisait de les réduire un peu pour gagner le temps nécessaire à plusieurs scènes. C'est ce qui eut lieu.

Le nombre des poètes tragiques qui se distinguèrent dans la seconde moitié du cinquième siècle fut plus grand qu'on ne le suppose. Car, outre Sophocle et Euripide, dont nous traiterons en détail, et sans compter cette multiplicité de poètes sans nom dont parle Aristophane dans ses *Grenouilles*, on peut citer :

I. Néophron, Νεόφρων, de Sicyone, contemporain d'Eschyle ;

Ion, Ἴων, de Chios, de la même époque, homme encyclopédique et fort estimé pour sa correction ; historien dans le genre de Charon et d'Hérodote, poète élégiaque, poète lyrique, et qui commença à donner des tragédies après la mort d'Eschyle ;

Aristarque, Ἀρίσταρχος, qui débuta en 454 par de grandes tragédies séparées, à la manière de Sophocle ;

Achéos, Ἀχαῖος, d'Erétrie, auteur fécond, qui fleurit vers le milieu du siècle et remporta un prix ; Achéos réussit principalement dans le genre satyrique ;

Karkinos, Καρκῖνος, et ses fils, dont le nom est un objet de raillerie pour Aristophane et dont un pourtant, Xénoclès, remporta le prix sur Euripide.

II. Il faut ajouter à ces auteurs, qui sont du temps de Périclès, la famille d'Eschyle comprenant :

EUPHORION, Εὐφορίων, son fils, qui fit jouer les pièces de son père ;

PHILOCLÈS, Φιλοκλῆς, son neveu, qui gagna le prix contre l'*Œdipe roi* de Sophocle ;

MORSIMOS, Μόρσιμος, fils de Philoclès, qu'Aristophane nous représente comme un méchant auteur ;

ASTYDAMAS, Ἀστυδάμας, auteur très fécond, qui composa, dit-on, deux cent quarante pièces et remporta quinze prix. Astydamas est du reste postérieur à la guerre du Péloponèse.

III. La famille de Sophocle, composée de son fils IOPHON, Ἰοφῶν, poète très estimé d'Aristophane ; et de SOPHOCLE LE JEUNE, petit-fils du grand Sophocle, qui remporta douze prix.

IV. Enfin, pour terminer cette liste et montrer dans son ensemble le tableau historique de la tragédie, sur laquelle nous ne reviendrons pas, je citerai ici les noms des poètes postérieurs à Périclès :

AGATHON, Ἀγαθῶν, qui débuta en 416, vécut près d'Archélaos, roi de Macédoine, et mourut en 400, la même année que Socrate. C'était un poète distingué, d'idées et de mœurs aristocratiques, quoiqu'il fût élève des sophistes et surtout de Gorgias. Comme poète, il était bizarre, mou, doucereux même, mais agréable à la lecture plus encore qu'à la représentation. C'est lui qui paraît dans Aristophane et dans le *Banquet* de Platon, où il tient des propos si singuliers.

CRITIAS, Κριτίας, l'homme d'État ; DENYS *l'ancien*, Διονύσιος ; PLATON le philosophe, et MÉLÉTOS, Μέλητος, l'accusateur de

Socrate, firent aussi des tragédies, mais n'eurent pour cet art qu'une fantaisie passagère.

CHÉRÉMON, Χαιρήμων, donna vers 380 une tragédie, le *Centaure,* qui lui valut une grande célébrité ; c'était, d'après Aristote, un mélange de lyrisme et de style tragique peu fait pour la scène ; ses pièces, où les femmes, les fleurs et les autres objets propres à flatter les sens occupaient une grande place, sentaient la rhétorique et montraient l'art en pleine décadence.

THÉODECTE, Θεοδέκτης, de Phasélis, vers 356, était plus sophiste encore. Il composa pour la seconde Artémise une pièce intitulée *Mausole,* qui fut jouée aux célèbres funérailles de ce prince. Du reste il remporta huit prix. Ces deux faits rapprochés montrent combien l'esprit public était changé, puisque l'art était devenu un moyen d'encenser les hommes puissants, et que les juges du spectacle applaudissaient à ce nouveau genre de tragédies. Je reviens au temps de Périclès.

V. SOPHOCLE, Σοφοκλῆς, naquit probablement en 495 avant J.-C. Son père se nommait Sophilos; c'était un forgeron du dême de Colone, selon Aristoxène; il paraît avoir été assez riche pour donner à son fils une éducation distinguée, ce qui, du reste, n'était point difficile dans un État démocratique. Sophocle suivit les leçons du musicien Lampros. A quinze ans, après la victoire de Salamine, il conduisit le chœur qui chanta le péan devant le trophée funéraire; il était nu, c'est-à-dire vêtu du seul *chiton*, et les cheveux parfumés d'huile selon la coutume antique. il chanta une lyre à la main. Ce fut en 468, à l'âge de vingt-sept ans, qu'il obtint pour la première fois un chœur: le prix lui était disputé par Eschyle, qui avait à cette

époque cinquante-sept ans : l'archonte éponyme Aphépsion remit à Cimon et à ses neuf collègues le soin de juger du mérite des concurrents; les juges donnèrent la victoire à Sophocle; il est probable que la pièce couronnée était le *Triptolème*. Sophocle remporta dans sa carrière dramatique vingt fois le prix ; dans les autres concours il obtint toujours le second rang : ce fait nous montre quelle fécondité de grandes œuvres théâtrales régnait alors dans Athènes. L'*Antigone*, qui remporta le prix en l'année 440, fit nommer le poète stratège l'année suivante; c'est en cette qualité que, collègue de Périclès, il dirigea avec lui l'expédition contre l'aristocratie de Samos, alliée des Perses. A Samos, Sophocle fit la connaissance d'Hérodote, qui avait alors quarante-cinq ans; il en avait lui-même cinquante-six. Tout le reste de la carrière du poète fut consacré à l'art dramatique : depuis l'année 468 jusqu'en 406 où il mourut, il composa cent vingt-trois pièces, dont vingt ou vingt-deux étaient des drames satyriques. Le scholiaste raconte qu'avant de mourir il eut à soutenir un procès contre un de ses fils. Sophocle en effet s'était marié deux fois : sa première femme était une Athénienne nommée Nicostraté, dont il avait eu Iophon; la seconde était une Sicyonienne nommée Théôris, pour laquelle il eut un grand amour et qui lui donna un autre fils, Ariston, père de Sophocle le jeune. Il se peut que le vieillard ait voulu laisser à ceux-ci une part plus grande de son héritage. Iophon le traduisit devant sa phratrie, sorte de conseil de famille, comme un homme tombé dans l'enfance. On dit que le poète se contenta pour toute défense de lire son fameux chœur sur Colone et que la plainte fut écartée. Du reste il était doux de caractère, affable et aimé de tout le monde; plein de patriotisme, il ne voulut

jamais quitter son pays natal; et comme il avait chanté sa gloire au commencement de sa carrière, c'est elle encore qu'il célébra dans sa tragédie d'*Œdipe à Colone*, qui fut la dernière. Il fut, dit-on, enterré à Décélie, pendant que ce dème était occupé par les Lacédémoniens.

La génération qui sépare Eschyle de Sophocle suffit pour opérer de grands changements dans l'esprit, la langue et la composition des tragédies. Nous avons parlé de cette dernière. Quant aux deux autres choses, pour les comprendre il faut observer que la génération à laquelle appartiennent Sophocle, Périclès, Phidias et tant d'autres hommes distingués dont l'histoire cite les noms, fut une génération politique, réfléchie, déjà savante, regardant moins le passé que l'avenir, ayant conscience de son rôle et pesant la valeur morale de ses actions et de ses paroles, avant de parler et d'agir. Les grandes luttes nationales contre l'Asie occupaient toute l'âme des soldats de Marathon et de Salamine et ils pensaient beaucoup avec leurs souvenirs : un reste d'héroïsme vivait en eux. La génération suivante est dans de nouvelles conditions : on répare les ruines, ou pour mieux dire on reconstruit à neuf les monuments, les États, les constitutions et les hommes. Les écrivains ne sont plus des hommes de haute imagination, amoureux des grands tableaux de la mythologie ou de la réalité. Une raison plus mûre domine dans leurs ouvrages et soumet toutes les créations de l'esprit aux règles les plus sévères de l'eurythmie, des proportions et du bon sens. Dans les créations de Sophocle, rien de heurté, d'anguleux ou d'extravagant; sous les dehors les plus naturels et sous les formes les plus humaines, se cachent les analyses du cœur humain les plus justes et souvent les plus profondes; ce n'est plus simplement un poète

aux grandes images qui a la parole, c'est un philosophe, un psychologue et un moraliste; c'est à mettre aux prises les sentiments naturels nés des situations, que les faits de la tradition lui servent, et non à montrer aux yeux un grand ou effrayant tableau des temps fabuleux. Bacchus et le dithyrambe ne sont plus rien dans Sophocle; ces formes rudimentaires, qui ont encore laissé quelques traces dans Eschyle, ont entièrement disparu. Le drame est la seule préoccupation du poète, et pour lui le drame est le développement d'un conflit engendré par les sentiments nés des situations, sentiments qui, dans leur marche, font naître à leur tour des situations nouvelles, des péripéties et des dénouements. Le destin n'est plus le grand moteur du drame : la personne humaine, avec ses idées, ses sentiments, sa moralité et son autonomie, est devenue la source presque unique de l'action. Il y a telle pièce de Sophocle qui roule tout entière sur la lutte de la conscience morale contre la destinée, et qui se termine par la victoire de l'homme juste et par l'affirmation de son immortalité. Ainsi, analyse de la pensée, sentiment de la moralité humaine, affirmation de la valeur personnelle de l'homme, voilà les caractères dominants du drame sophocléen. Il faut opposer le chœur d'Eschyle, dans le *Prométhée,* commençant par ces mots : φέρ' ὅπως χάρις ἄχαρις, avec celui de l'*Antigone* de Sophocle : Πολλὰ τὰ δεινά, et l'on mesurera la distance qui sépare les deux poètes; voici ces chœurs :

*Str.* 2. De tes bienfaits vois le salaire, ô mon ami;
dis-le moi, quel appui, quel secours
te vient-il de ces êtres d'un jour?
Ne connaissais-tu pas
l'impuissance

vaine, pareille à un rêve, où des humains
l'aveugle race est enchaînée?
Jamais les volontés des hommes ne peuvent
s'écarter de l'ordre établi par Jupiter.

(Eschyle, *Prométhée*, 558.)

C'est la même pensée qu'exprimait Pindare dans sa huitième Pythique, passage cité plus haut. Voici au contraire les paroles de Sophocle :

*Str.* 1. Il est bien des merveilles, et rien
n'est plus merveilleux que l'homme.
C'est un être qui à travers la mer blanchissante,
fendant la vague,
marche au souffle de la tempête,
qui mugit autour de lui.
La première des déesses, la terre
incorruptible, infatigable, il la creuse
et la retourne avec la charrue d'année en année,
la labourant par la force des chevaux.

*Ant.* 1. Et la race des oiseaux à l'esprit léger,
il l'enveloppe et la saisit;
et les troupes des bêtes sauvages,
et celles qui habitent les eaux de la mer,
il les enlace dans les replis de ses filets,
l'homme plein d'intelligence.
Il prend dans ses pièges la bête
qui erre sur la montagne; il amène
sous le joug deux fois recourbé le cheval au col chevelu
et le taureau indompté.

*Str.* 2. La parole, la pensée qui vole,
et les besoins d'où naissent les
lois des cités, il les a étudiés. Il sait
s'abriter contre la froidure du ciel serein,
échapper aux coups de la pluie.
Il pourvoit à tout;
jamais l'avenir ne le prend

au dépourvu. A Pluton seul
il ne peut échapper,
car pour les maladies sans espoir
il a des remèdes.

*Ant.* 2. Habile et industrieux
au delà de toute croyance,
il va tantôt au mal, tantôt au bien.
Quand il suit les lois de la nature
et la justice qui jure au nom des dieux
la cité grandit;
plus de cité pour qui se livre
au mal et à l'audace du crime.
Qu'à mon foyer jamais
il ne s'assoie et n'ait mon amitié, celui
qui fait ainsi.

D'une part le sentiment de l'impuissance de l'homme devant la loi du Destin, de l'autre la glorification de l'intelligence, de l'industrie et de la moralité humaines.

La langue grecque a revêtu dans Sophocle tous les caractères de l'esprit du temps; elle est moins remplie d'images que celle d'Eschyle, et n'a pas besoin, pour exprimer les idées, de créer des mots nouveaux, dont chacun forme à lui seul un tableau. Les idées étant plus philosophiques et plus humaines que celles de la génération précédente, les poètes du temps de Périclès n'emploient pour ainsi dire que les termes de la langue usuelle, sans les détourner de leur vrai sens, leur donnant seulement une acception plus précise et en quelque sorte plus scientifique qu'on ne l'avait fait auparavant. On a remarqué avec raison que les mots dans Sophocle sont pris souvent dans leur sens étymologique, qui après tout est le vrai sens. Il en résulte que si l'on veut comprendre toute la portée des paroles du poète, il faut remonter à cette signification

et ne pas s'en tenir aux sens détournés ou dérivés que les mots ont eus plus tard ou qu'ils avaient même déjà dans le peuple à cette époque. C'est faute d'user, quand il le faut, de ce procédé analytique, qu'on rencontre quelquefois dans Sophocle des obscurités; quand on en use à propos, les obscurités disparaissent.

Sophocle est un des poètes dramatiques qui a le plus habilement usé de l'*ironie* scénique : cette figure de langage consiste à mettre dans la bouche d'un personnage des expressions à double portée, s'appliquant à sa situation présente, telle qu'il croit qu'elle est, et à sa situation véritable, telle que le spectateur la connaît ou telle que la révèlera la marche des événements. Cette manière de parler se remarque par exemple très souvent dans l'*Œdipe roi*, dans les paroles de Tirésias, dans celles d'Œdipe lui-même et de plusieurs autres personnages. Elle est très rare dans Eschyle. Cette ironie dramatique est étroitement liée avec un élément nouveau qui, à cette époque, s'introduisit dans le drame, avec l'*intrigue*. Celle-ci, qui est très différente de l'action, vient de l'inconnu qui plane sur une situation et le plus souvent d'une cause imprévue et fortuite qui vient se mêler aux événements et les compliquer. L'intrigue est presque nulle dans les anciens drames, quoique l'action y soit très puissante : elle existe au contraire dans l'*Œdipe roi*, dans l'*Antigone* et ailleurs; il arrive même que, si elle manque, l'auteur la crée au moyen d'un événement fictif, tel que la mort simulée d'Oreste dans son *Électre*. Mais il ne lui a jamais donné une importance telle qu'elle pût se substituer à l'action véritable et la fît disparaître, comme on l'a souvent fait dans les temps modernes. C'est un des mérites de Sophocle d'avoir su manier cet instrument dangereux et en tirer

avec une juste réserve des effets nouveaux, que l'action dramatique n'eût pas produits.

Du reste, toutes les tragédies de Sophocle ne sont pas également parfaites. Quoique nous ne puissions porter un jugement certain sur ses progrès dans l'art dramatique durant sa longue carrière, puisque, des sept pièces qui nous restent, la plus ancienne est de 440, nous remarquons entre celle-ci et l'*Œdipe à Colone,* qui est la dernière, une différence de valeur assez notable. Il est à peu près hors de doute que ses premières œuvres étaient encore dans le genre de celles d'Eschyle, et qu'il contribua beaucoup à perfectionner la tragédie dans tous ses éléments. Par ce travail continu, que rendaient plus fructueux les exemples de ses concurrents, il éleva l'art dramatique au point le plus haut où il soit jamais parvenu; car l'*Œdipe à Colone* peut être considéré comme le *canon* ou le type de la tragédie parfaite.

L'*Antigone* ('Αντιγόνη) est le développement d'une action morale reposant sur cette idée que la justice, en tant que loi de nature, est supérieure en droit au principe d'autorité, c'est-à-dire au pouvoir, même quand il s'appuie sur une loi écrite. Cette doctrine profonde est mise en scène sous la forme d'une lutte entre une jeune fille, pleine de piété et d'amour fraternel, et un roi injuste et tyrannique. Elle est exprimée clairement dans ce passage célèbre, où Antigone se défend contre les ordres despotiques de Créon :

CRÉON. A ton tour, réponds sans longueurs et brièvement : connaissais-tu l'ordre proclamé qu'il ne fallait pas ensevelir ton frère?

ANTIG. Je le connaissais; comment l'eussé-je ignoré? Il était assez public.

Créon. Et tu as osé enfreindre ces lois?

Antig. Pour moi ce n'était pas Zeus qui avait proclamé cela, ni la Justice compagne des dieux infernaux, eux qui ont défini aux hommes les vraies lois. Et je ne pensais pas que tes proclamations eussent tant d'autorité, qu'un mortel pût transgresser les lois non écrites et infaillibles des dieux. Car ces lois, ce n'est ni aujourd'hui ni hier, c'est toujours qu'elles sont vivantes; et nul ne sait d'où elles sont venues. Devais-je, pour échapper aux menaces d'un homme, m'exposer à la justice divine? Je savais bien que je mourrais, comment non? même sans tes proclamations. Si je meurs avant le temps, c'est un gain pour moi. Quand on a comme moi vécu entourée de maux, comment la mort ne serait-elle pas un bénéfice? Aussi, cette destinée pour moi n'est pas un malheur; mais si j'avais laissé mort sans sépulture le fils de ma mère, voilà où serait le malheur à mes yeux : ce qui m'arrive ne m'afflige pas. Si ma conduite te semble folle, c'est un fou qui m'accuse de folie. (*Antig.*, 446.)

Voici comment est construite la pièce d'Antigone : trois scènes conduisent l'action jusqu'au moment où se rompt l'équilibre des forces antagonistes; cette rupture a lieu dans une quatrième scène, v. 631; trois scènes amènent le dénouement :

1° *1re sc.* Antigone pose à sa sœur Ismène la question de savoir si elle participera à la sépulture de Polynice; Ismène recule par faiblesse. — Le chœur chante la victoire de Thèbes et le double fratricide de Polynice et d'Étéocle.

*2e sc.* Proclamation de Créon; défense d'inhumer Polynice. Un gardien vient annoncer que le corps est inhumé. Colère de Créon; il ordonne que l'on recherche le coupable. — Le chœur chante l'homme puissant et le devoir qu'il a d'être juste.

*3e sc.* Le garde amène à Créon Antigone, qui a été

prise en flagrant délit de désobéissance; récit du garde; interrogatoire et aveu d'Antigone. Ismène, qui est présente, relève son courage et veut s'associer au délit et au péril de sa sœur. Antigone nie qu'Ismène ait participé à la désobéissance. On les emmène. — Le chœur chante le malheur des Labdacides et l'instabilité du bonheur.

*Scène de rupture.* Discours de Créon sur le principe d'autorité et sur l'obéissance due au prince. Hémon (Αἵμων), son fils, lui représente que le peuple murmure. Créon s'irrite et menace. Hémon prend parti pour sa fiancée et part sans dire où il va. Arrêt prononcé par Créon. — Le chœur chante la puissance de l'Amour.

2° *1re sc.* Plaintes d'Antigone condamnée à être enfermée vivante dans une caverne; dureté de Créon. On emmène Antigone. — Le chœur chante les femmes célèbres, mortes comme elle.

*2e sc.* Le devin Tirésias vient engager Créon à retirer son arrêt; Créon refuse. Le devin lui prédit le suicide de Hémon; Créon cède et va délivrer Antigone. Mais il est trop tard. — Le chœur chante une invocation à Bacchus libérateur.

*3e sc.* Un messager vient annoncer que Hémon s'est tué sur le corps d'Antigone; Eurydice, sa mère, à qui est adressé le récit, se retire silencieuse. On apporte le corps de Hémon. Un second messager vient annoncer qu'Eurydice s'est tuée de désespoir; la porte s'ouvre, on voit son cadavre. Créon se livre à un tardif désespoir.

La pièce d'Antigone renferme un grand nombre de morceaux admirables, parmi lesquels nous citerons, outre les chœurs et les plaintes de la jeune fille, la scène étonnamment conduite de Créon et de son fils (v. 631), le mo-

nologue d'Antigone, et le récit de la mort des deux fiancés. Voici le monologue :

« O tombeau, chambre nuptiale, demeure souterraine, prison éternelle où je vais retrouver les miens, dont Perséphone a déjà reçu le plus grand nombre parmi les morts ! J'y descends la dernière et de beaucoup le plus tristement, avant d'avoir accompli ma part de vie. Quand j'irai pourtant, j'ai la ferme espérance d'y arriver chère à mon père, chère à toi aussi, ma mère, et à toi, frère bien-aimé. Car c'est moi qui, morts, vous ai pris dans mes mains, vous ai parés et vous ai donné les libations funèbres. Et en ce moment, Polynice, c'est pour avoir enseveli ton corps que je suis privée du même honneur. Mais les gens sensés diront que j'ai bien fait de t'honorer ainsi..... car, ma mère et mon père étant descendus chez Hadès, je n'espérais plus avoir un autre frère ; c'est pour t'avoir honoré, comme le veut cette loi, que j'ai paru à Créon une audacieuse et une criminelle, ô frère chéri. Et à présent il me saisit et m'entraîne, sans lit nuptial, sans hyménée, sans époux, sans enfants que j'aurais nourris. Privée d'amis, infortunée, je vais vivante dans les cavernes des morts. Quelle loi divine ai-je donc violée ? Mais qu'ai-je besoin de me tourner encore vers les dieux ? Quel secours puis-je attendre, puisque ma piété m'a valu le sort de l'impie ? Ah ! si les dieux approuvent ce qui se passe, ma peine, je l'avoue, est méritée ; mais si c'est ceux-là qui sont coupables, puisse leur sort n'être pas plus doux que le mien ! »

L'*Électre* de Sophocle doit être comparée à l'*Orestie* d'Eschyle et à l'*Électre* d'Euripide : ce rapprochement peut faire ressortir des différences presque toutes à l'avantage du poète de Colone. Le sujet est ici moins vaste et d'une portée sociale moins grande que dans Eschyle ; mais la partie dramatique du sujet, étant concentrée dans une pièce unique, produit une impression profonde sur le spectateur. Elle se divise en trois sections et procède à peu près comme l'*Antigone*. Seulement il faut remarquer qu'ici le chœur se mêle perpétuellement au dialogue, tà-

chant de retenir la main d'Électre et d'Oreste, de peur que la punition de Clytemnestre ne devienne un acte criminel de vengeance; mais la situation de ses enfants est si nette et la continuation en est si insupportable, que le chœur se sent toujours gagné par les raisons d'Électre, et attend avec autant d'impatience qu'elle l'accomplissement du double meurtre. A l'entrée de la pièce, Oreste arrive de Delphes avec son gouverneur et se cache pour voir ce qui se passe. Électre et le chœur donnent l'exposition du sujet. Survient Chrysothémis, caractère féminin, qui n'est point disposée à la lutte, mais qui force Électre à agir, en lui annonçant que sa mort est résolue. Après une scène violente entre Électre et sa mère, le gouverneur se présente apportant à la reine la fausse nouvelle qu'Oreste est mort; la reine s'en réjouit, mais Électre est plongée dans le désespoir et le chœur appelle la vengeance des dieux. Ce faux récit amène de très belles scènes, surtout celle où Électre exprime sa douleur, en recevant des mains d'Oreste lui-même l'urne qui est censée renfermer ses cendres. C'est à la suite de cette scène touchante qu'Oreste se fait reconnaître de sa sœur et qu'ils se préparent à agir. Oreste entre en effet et l'on entend aussitôt les cris de Clytemnestre assassinée. Égisthe, à son retour des champs, voit ce qui se passe. Oreste l'attend, le reçoit et le tue. — La tragédie d'Électre est une suite de scènes dont l'énergie ne le cède en rien à celles d'Eschyle, et où les sentiments du cœur humain sont rendus avec une profondeur et une variété incomparables. Leur progression se fait sentir par toute la pièce, dans son ensemble comme dans ses parties. C'est un acte mystérieux de justice, qui se dévoile par degrés et éclate enfin au grand jour, couronné par ces paroles d'Oreste à Égisthe, v. 1503 :

« Je ne veux pas que tu aies quelque plaisir dans la mort, je veux t'en garder toute l'amertume. Voilà quelle devrait être la justice sommaire pour tous ceux qui osent violer les lois; qu'on les tue; on ne verra plus tant de crimes. »

La pensée dramatique de la pièce est tout entière dans la seconde scène où Électre s'entretient avec le chœur, scène d'une grande beauté, mais trop longue pour trouver place ici.

Les *Trachiniennes* sont une action étrange que Sophocle a empruntée à la légende d'Héraclès : cette légende est solaire et la fin en est sacerdotale. Quand le soleil a parcouru les douze signes du zodiaque, l'année est finie, l'ancien soleil se meurt; la fête solsticiale se célèbre alors par de grands feux qu'on allume sur les montagnes. C'est ici que se place tout le mythe bizarre du centaure Nessus et de la robe de Déjanire. Le poète en a tiré la pièce des *Trachiniennes*, où l'on voit la femme d'Héraclès, jalouse de la jeune vierge fille d'Eurytos, qu'il ramène devant lui comme sa conquête, envoyer à son époux le vêtement magique qui doit lui rendre son amour et qui ne fait que le consumer de douleurs. A la fin de la pièce on apporte sur la scène Héraclès encore vêtu de la robe qui le dévore, et le spectateur assiste à la passion de ce demi-dieu, fils de Zeus et d'Alcmène. — La tragédie n'a pas une grande portée ; elle est purement légendaire et fut probablement présentée par le poète avec d'autres pièces d'une plus grande valeur.

L'*Œdipe roi* (Οἰδίπους τύραννος) est sans contredit une des plus belles et des plus émouvantes tragédies du théâtre grec, quoiqu'en la présentant Sophocle ait été vaincu au concours par Philoclès, neveu d'Eschyle. Son sujet est la reconnaissance d'Œdipe par lui-même, et la manifesta-

tion des crimes involontaires qu'il a commis. Voici comment se déroulent les événements : 1° La peste est dans Thèbes ; le roi Œdipe a envoyé son neveu Créon consulter l'oracle de Delphes et l'on attend son retour. Créon revient et annonce qu'il faut découvrir, punir et chasser le meurtrier de Laïos. — Le chœur chante les ravages du fléau et fait une prière. — 2° Œdipe proclame l'ordre de l'oracle et annonce que pour découvrir le coupable il a mandé le devin Tirésias. Tirésias arrive et fait entendre à Œdipe que c'est Œdipe lui-même qui est désigné par l'oracle ; le roi, qui se croit innocent, s'imagine qu'une conjuration est ourdie contre lui entre Tirésias et Créon. Tirésias lui prédit d'horribles malheurs et se retire. — Le chœur chante l'innocence d'Œdipe. — 3° Une rencontre a lieu entre Œdipe et Créon : l'un accuse, l'autre se défend. Jocaste vient au bruit pour les calmer, et, Créon étant parti, elle donne au roi les premiers renseignements sur le meurtre de Laïos. Œdipe se trouble en se souvenant du lieu, du temps et des circonstances où lui-même jadis a tué un vieillard dans le Parnasse ; mais il se croit encore fils de Polybe, et Jocaste croit de son côté que son enfant est mort exposé sur le Cithéron. — Le chœur chante l'orgueil, père de la tyrannie. — 4° Tandis que Jocaste et son époux sont remplis de crainte pour eux-mêmes, arrive de Corinthe un messager annonçant que Polybe est mort et avouant que celui-ci n'était pas le père d'Œdipe et que lui-même avait reçu Œdipe enfant des mains d'un berger de Laïos. Jocaste, éclairée déjà sur son malheur, se retire silencieuse. — Le chœur chante l'incertitude de la situation. — 5° Cet épisode est rempli par l'interrogatoire du vieux berger ; ses aveux éclairent Œdipe, qui se reconnaît meurtrier de son père, époux de sa mère, père d'en-

fants incestueux, et qui se retire désespéré. — Le chœur chante l'instabilité du sort. — 6° Un messager vient annoncer que Jocaste s'est pendue. Bientôt paraît Œdipe défiguré, qui recommande à Créon ses enfants et part en exil.

Le développement moral de la situation d'Œdipe est un des mieux conduits de tout le théâtre ancien et moderne. Ses crimes ne forment que le fond obscur du tableau. Sa sécurité, sa confiance l'empêchent d'entrevoir la vérité sur sa propre personne. Mais aussitôt que les paroles de Jocaste ont commencé à le troubler, une crise douloureuse s'opère en lui, et avec le grand cœur de l'honnête homme devenu le jouet de la Destinée, il s'acharne à découvrir sa propre culpabilité. Il la découvre, s'arrache les yeux et son âme oppressée se répand en paroles d'amour et de pitié pour ses enfants :

ŒDIPE. Je te conjure aussi (dit-il à Créon) d'élever le tombeau que tu voudras à celle qui est là dans cette maison; je me repose de ce soin sur ton empressement à servir les tiens. Pour moi, ne crois pas que cette ville de mes pères puisse jamais m'avoir vivant. Laisse-moi demeurer sur les montagnes, sur mon Cithéron, que ma mère et mon père m'avaient choisi pour tombeau, lorsqu'ils résolurent de m'y faire périr..... Que notre destinée suive son cours. Quant à mes enfants, ne te préoccupe point des fils, Créon : ils sont hommes, ils ne manqueront de rien partout où ils seront. Mais mes deux pauvres malheureuses filles, qui venaient toujours s'asseoir à table à mes côtés, qui avaient une part de tout ce que je touchais, aie soin d'elles. Laisse-moi les toucher de mes mains et pleurer sur leurs maux.

Allons, prince,
allons, généreux Créon. Si je les touchais de mes mains, je croirais les avoir encore, comme quand je les voyais.

Que dis-je?
au nom des dieux, ne les entends-je pas pleurer, mes enfants

chéries? Créon n'a-t-il pas été pris de pitié et ne m'a-t-il pas amené ces filles bien-aimées?

Me trompé-je?

Créon. Non. C'est bien moi qui les ai fait venir, voyant depuis longtemps le plaisir que tu aurais.

Œdipe. Ah! sois heureux, que ton ange te garde mieux que le mien ne m'a gardé. Mes enfants, où êtes-vous? Approchez, venez toucher ces mains fraternelles, qui ont ôté la vue à ces yeux de votre père qui tout à l'heure brillaient encore. Malheureux qui, sans le voir, sans le soupçonner, vous engendrai dans le sein qui m'a nourri. C'est sur vous que je pleure, car je ne puis vous voir, en pensant aux amertumes qui vous attendent dans la vie, quand il vous faudra vivre au milieu des hommes. Dans quelles assemblées de citoyens irez-vous, dans quelles fêtes, sans rentrer à la maison baignées de larmes? Et quand vous serez en âge de vous marier, qui voudra de vous? Qui osera affronter tant de honte et se charger des souillures de mes parents et des vôtres? Car que manque-t-il à nos maux? Votre père a tué son père; il a épousé sa mère, celle qui l'avait mis au monde, et il vous a eues du même sein d'où lui-même il est sorti. Vous entendrez ces reproches : qui, alors, vous épousera? Personne, mes enfants. Mais vous vous consumerez dans la stérilité et le célibat. O fils de Ménécée, puisque tu es le seul père qui leur reste (car leur mère et moi nous ne vivons plus), ne les dédaigne pas en les voyant pauvres, sans époux, errantes, elles qui sont de ta famille; et que leurs malheurs n'égalent pas les miens! Aie pitié d'elles; vois leur âge; tout le monde les abandonne; elles n'ont plus que toi. Promets, généreux Créon, donne-moi ta main. Et vous, mes enfants, si vous pouviez me comprendre, j'aurais bien des avis à vous donner. Voici pourtant le vœu que je fais pour vous : en quelque lieu que vous viviez, puissiez-vous trouver une vie meilleure que celle de votre père!

L'*Ajax* (Αἴας μαστιγοφόρος) est un sujet tiré de la légende troyenne. Minerve invisible offre à Ulysse le spectacle des folies d'Ajax, irrité de ce que les armes d'Achille ne lui ont pas été données; ce malheureux chef a massacré

des troupeaux de moutons qu'il a pris pour les chefs de l'armée. — Le chœur chante cette folie, à laquelle il ne croit pas entièrement, mais que vient confirmer le récit de la captive Tecmessa. — Ajax se présente, l'esprit calme : il reconnaît l'œuvre de sa propre folie, qui le rend ridicule aux yeux des Grecs ; il veut mourir et fait éloigner Tecmessa qui l'implore. — Le chœur chante le malheur d'Ajax et des siens. — Ajax reparaît, calme encore, annonçant qu'il renonce à mourir et qu'il va au rivage se purifier de ses souillures ; le chœur se livre à la joie. Un messager annonce que Teucer arrive pour empêcher, d'après la prédiction de Calchas, Ajax de sortir de sa tente aujourd'hui. Tecmessa et le chœur partent à la poursuite du héros. — Le lieu change ; sur le rivage désert on voit Ajax, qui a ajusté en terre son épée et qui, après une imprécation contre les Atrides, se jette sur elle et meurt. Le chœur accourt à sa recherche et est averti par Tecmessa, qui l'a devancé, qui gémit sur le cadavre et qui sort. — Arrivent Teucer, qui pousse une lamentation, puis Ménélas qui s'emporte contre Ajax et défend à Teucer de l'inhumer. Teucer lui répond avec une dignité fondée sur son droit féodal ; ils se provoquent et, au même moment, l'enfant et la femme d'Ajax viennent pour rendre les devoirs au mort. — Le chœur regrette Ajax et maudit la guerre. — Agamemnon se présente pour dompter le prétendu orgueil de Teucer et l'accable de mots injurieux. Teucer répond par les services qu'Ajax a rendus et par sa propre noblesse. Mais Ulysse par de sages paroles calme Agamemnon, qui se retire ; puis, se tournant vers Teucer, il lui déclare qu'il est devenu l'ami d'Ajax mort et qu'il l'aidera, s'il le faut, à accomplir les funérailles. La pompe funèbre termine la pièce.

La pensée morale de l'Ajax est contenue dans ces paroles, échangées entre Ulysse et Minerve, v. 121 :

ULYSSE. J'ai pitié de lui, quoiqu'il soit mon ennemi ; car, dans le malheur qui vient de le frapper, je ne vois pas plutôt sa destinée que la mienne ; je vois que tous, tant que nous sommes, nous ne sommes que des fantômes et des ombres légères.

ATHÉNA. Puisque tu le vois si bien, garde-toi de prononcer une parole superbe à l'égard des dieux et de tirer vanité de la force de ton bras ou du poids de ton or. Car même un jour abaisse et relève les choses humaines : les dieux aiment les justes et haïssent les méchants.

Mais toute la pièce repose sur la même pensée religieuse que l'*Antigone,* sur le devoir d'honorer les morts, même quand ils sont nos ennemis, et de terminer nos haines en deçà du tombeau. Elle renferme de plus un grand nombre de vers ou de situations qui peuvent être considérés comme des allusions politiques et qui, rapprochés de l'histoire, pourraient servir à fixer la date de la représentation. Cette date devrait être cherchée entre celle de l'*Œdipe roi,* qui, par sa première scène, semble répondre à l'année qui suivit la peste de 430, et celle du *Philoctète* représenté en 409.

Le *Philoctète* repose sur une donnée légendaire, comme l'*Ajax :* Ulysse et Néoptolème se rendirent à Lemnos auprès de Philoctète pour l'amener à Troie, avec les armes d'Héraclès qu'il possédait ; mais ni la ruse ni les menaces ne purent rien obtenir ; Philoctète ne céda qu'à l'intervention d'Héraclès. — Sophocle représente Philoctète abandonné dans l'île déserte, en proie à une horrible blessure ; on voit sa grotte, sa vie, sa misère ; sa seule ressource est dans les flèches divines d'Héraclès, dont les coups ne manquent jamais. Une lutte morale s'engage dans son âme

entre la douleur physique, qui le porte à demander du secours, et le ressentiment qui l'empêche de l'accepter aux conditions qu'on lui fait; ce ressentiment est lui-même justifié par la conscience qu'il a de sa dignité personnelle, qui va jusqu'à lui faire préférer la mort à une vie achetée par la honte. Les moyens employés par les deux envoyés des Grecs pour s'emparer de Philoctète et de ses armes, sont la ruse et la violence. Dès qu'ils ont touché le rivage, Ulysse se cache et envoie en avant Néoptolème qui, malgré la générosité qu'il tient de son père Achille, simule du ressentiment contre les chefs et fait accroire au héros qu'il s'en retourne dans Phthia, sa patrie. Par là il gagne le cœur de Philoctète, qui lui remet un instant ses flèches entre les mains : quand il les a reçues, il les garde; Philoctète s'indigne et supplie; le généreux Néoptolème va lui rendre ses armes. Ulysse survient et l'arrête, et comme la pitié s'empare de nouveau du fils d'Achille, Ulysse le menace à son tour. C'est au moment où l'issue est la plus impossible à trouver qu'apparaît Héraclès, ordonnant à Philoctète de suivre les deux héros et d'aller à Troie.

Avec cette donnée, qui semble peu tragique, Sophocle a su composer, à l'âge de quatre-vingt-six ans, une de ses plus belles pièces et qui peut compter parmi les œuvres les plus puissantes de l'antiquité. Elle est toute dans les caractères, d'où naissent des situations d'un intérêt saisissant; tandis que les pièces qui l'avaient précédée reposaient sur une idée religieuse, ou sociale, ou politique, le *Philoctète* est tout psychologique et humain. Cette tragédie ne renferme en réalité que trois personnages; car on ne peut guère compter Héraclès ni le Grec, qui ne paraissent qu'un moment. Mais dans chacun de ces trois héros

s'agitent les sentiments les plus énergiques de l'homme : dans Philoctète, l'amour de la vie, la douleur physique et la conscience de sa dignité personnelle et de son droit ; dans Néoptolème, le désir d'accomplir sa mission avec honneur et sa générosité naturelle qui recule devant les seuls moyens qu'on puisse employer ; quant à Ulysse, son caractère traditionnel, une volonté ferme unie à la souplesse, une énergie d'action soutenue par une intelligence supérieure qui prévoit l'avenir, il est dépeint avec une précision de dessin et une vigueur de coloris qui n'ont jamais été surpassées. Il y a dans le *Philoctète* des scènes douloureuses, comme celles où son mal le saisit, et d'autres d'un charme pénétrant, comme celle du sommeil. Quant à l'apparition d'un dieu pour dénouer la pièce, elle ne peut pas être regardée comme un défaut, puisque, dans toute autre combinaison, il eût fallu qu'un des trois héros cédât et que son caractère se trouvât par là dénaturé.

Reste l'*Œdipe à Colone*, composé par Sophocle sur la fin de sa vie et représenté seulement en 401, cinq ans après sa mort. L'état où était parvenue alors cette âme grande et sereine est retracé dans le troisième *stasimon*, v. 1211 :

*Strophe.* Celui qui au delà de la mesure,
au delà du terme moyen désire
prolonger sa vie, est dans une voie oblique,
j'en suis certain.
Car les longs jours
ne nous apportent
que des chagrins... Pourtant
on n'est pas même content
quand on a plus encore
qu'on ne voulait. Mais un aide
égal pour tous,

Hadès, et la Parque qui met un terme à l'hyménée,
à la lyre, à la danse, paraît enfin :
la mort, pour finir.

*Antistr.* Tout compte fait, le mieux est
de ne pas naître; et quand on est né,
le mieux après est d'aller d'où l'on est venu,
et au plus vite.
Car dès qu'est venue la jeunesse
apportant les folles erreurs,
quels égarements douloureux,
quelles peines!
meurtres, discordes, querelles, combats,
et l'envie. Puis, à la fin,
tombe sur nous
la vieillesse impuissante, insociable,
privée d'amis, en qui viennent tous les maux
des maux se réunir.

L'âme généreuse et mélancolique du vieillard s'était élevée, grâce à ses propres réflexions et aux doctrines religieuses et philosophiques qui circulaient dans Athènes, à une grande idée de la faiblesse physique de l'homme, du peu d'efficacité de ses efforts, et s'était remplie du sentiment profond de sa valeur morale et de son immortalité. Il s'empara de la légende d'Œdipe telle qu'elle était racontée dans Colone, lieu de sa naissance, et il construisit sur ce thème la tragédie la plus étonnante des temps anciens. Le drame y est métaphysique et non plus simplement héroïque ou social : il consiste tout entier dans le dégagement progressif de la conscience morale chez Œdipe, dans son dépouillement d'un passé dont il n'est pas responsable et dans la démonstration de son innocence. A la fin cet homme, que la vie avait accablé de maux et de crimes apparents, n'est plus pour nous qu'un tre libre, dont toute la force a été employée à faire le bien

et à protéger la justice; sa vertu bienfaisante doit se prolonger au delà du tombeau; c'est un saint; il ne meurt pas : il disparaît aux yeux, dans une lumière éblouissante et mystérieuse : il entre vivant dans la vie éternelle. Voici du reste comment procède ce drame.

Œdipe aveugle, dirigé par sa fille Antigone, arrive à Colone où sa destinée l'a conduit. Il s'asseoit dans l'enceinte consacrée aux Euménides, où il se souvient qu'il doit finir ses jours; il fait une prière. — Le chœur veut le faire sortir de ce lieu défendu; mais il se fait connaître et y demeure. Là-dessus, il est rejoint par son autre fille, Ismène, qui lui apprend la lutte d'Étéocle et de Polynice et que, d'après l'oracle, Créon va venir pour s'emparer de sa personne, afin que Thèbes possède ses reliques. Œdipe maudit ses fils dénaturés. Après un entretien d'Œdipe avec le chœur, Thésée accourt d'Athènes et reçoit du vieillard l'offre de son corps et de son tombeau. Créon se présente, flatte Œdipe qui reste sourd, puis lui annonce qu'il a enlevé Ismène; il fait saisir Antigone par ses Thébains : on l'emmène, malgré les efforts du chœur. Mais Thésée revient aussitôt et ordonne qu'on ramène les deux jeunes filles. A peine sont-elles rendues, qu'on annonce un suppliant qui veut parler à Œdipe : c'est Polynice. Œdipe l'écoute et lui répond par une malédiction. On entend comme un bruit de tonnerre; Œdipe a compris que sa dernière heure est venue : il appelle Thésée. Ses yeux s'éclairent et c'est lui-même qui conduit son hôte et ses filles vers le lieu souterrain où le dieu l'appelle. Il disparaît sans qu'on l'ait vu. Antigone et Ismène demeurent sous la protection de Thésée.

Voici comment est dépeinte, dans la personne d'Œdipe, cette transfiguration du juste aux approches de la mort :

LE MESSAGER. Oui; et la chose est suprenante. Tu as vu de tes yeux comme il est parti d'ici, sans guide, nous conduisant lui-même. Arrivé au seuil escarpé que soutiennent des marches de bronze, il s'est tenu dans un des sentiers nombreux, auprès de l'urne profonde où se gardent fidèlement les offrandes de Thésée et de Pirithoos. Là, entre la roche thoricienne, un vieux poirier sauvage et un tombeau de pierre, il s'est assis. Ensuite il a dépouillé ses vieux vêtements, il a appelé ses filles et leur a demandé de l'eau vive pour l'ablution sainte et les libations. Toutes deux sont allées à la haute colline de la fécondante Dêmêter, ont accompli promptement les ordres de leur père et sont revenues le baigner et le vêtir, conformément aux rites. Quand tout a été prêt et achevé selon ses désirs, Zeus Chthonios a tonné, les deux jeunes filles ont eu peur, sont tombées aux genoux de leur père, et là elles ne cessaient de pleurer, de se frapper la poitrine et de pousser de longs gémissements. Mais lui, en entendant le bruit redoutable, a pris ses filles dans ses bras et leur a dit : « Mes enfants, aujourd'hui vous n'aurez plus de père : tout est fini pour moi. Vous n'aurez plus à pourvoir péniblement à ma nourriture; tâche bien rude, je le sais, mes enfants. Mais un seul mot efface toutes vos peines : personne ne vous aimait plus que moi. Quand vous ne m'aurez plus, vous passerez tranquillement votre vie. » Pendant qu'il parlait, tous se tenaient embrassés et sanglotaient. Quand ils ont eu fini de gémir et qu'il ne s'est plus élevé aucun cri, au milieu du silence, une voix s'est tout à coup fait entendre, qui nous a fait à tous dresser de peur les cheveux; c'est un dieu qui l'appelait et l'appelait encore : « Œdipe, allons donc, Œdipe! que tardons-nous à partir? Tu perds bien du temps. » Et lui, entendant le dieu qui l'appelle, fait approcher Thésée et lui dit : « Cher ami, donne-moi ta main pour gage assuré de ta fidélité à mes filles, et vous, enfants, donnez-lui la vôtre. Jure que tu ne consentiras jamais à les trahir et que tu feras tout ce que tu jugeras leur être utile. » Et lui, en homme généreux et sans pleurer, a juré qu'il ferait cela pour son hôte. Aussitôt Œdipe, touchant ses enfants de ses mains débiles : « Mes filles, a-t-il dit, il faut avoir le courage de quitter ces lieux, pour ne pas voir ou entendre ce qu'il n'est pas permis de savoir; allez vite. Que le seigneur Thésée reste seul pour voir ce qui doit se

passer. » Nous avons tous obéi et nous avons accompagné les jeunes filles, en pleurant abondamment. A quelque distance, nous nous sommes retournés, mais Œdipe avait disparu; le prince seul tenait la main devant ses yeux, comme pour voiler l'éclat de quelque apparition dont il ne pouvait soutenir la vue. Un instant après, nous le voyions se prosterner et adorer à la fois la Terre et l'Olympe des dieux. De quelle manière Œdipe a-t-il fini, personne ne pourrait le dire, si ce n'est Thésée. Car ce n'est ni un homme ni la foudre divine qui l'a frappé; une tempête sur la mer ne l'a point englouti. Sans doute un envoyé des dieux l'est venu chercher, ou la bonté des divinités d'en bas lui a entr'ouvert la route obscure de l'abîme. Œdipe n'est pas à plaindre, il est parti sans avoir souffert d'aucun mal et d'une façon tout à fait miraculeuse.

## II. ÉLOQUENCE

Le siècle de Périclès vit naître et grandir l'*art de la parole,* et ce fut à la fin de cette période seulement que l'on songea sérieusement à recueillir les discours et à les conserver, soit comme pièces historiques, soit comme œuvres littéraires. Jusque-là un discours n'avait été que l'énonciation passagère d'une opinion, destinée à produire son effet dans un moment donné au milieu d'une délibération publique. Plusieurs causes contribuèrent à montrer autre chose dans les discours des hommes d'État et à faire de la parole un art nouveau et durable. Le besoin qui fit naître l'histoire, d'abord sous la forme de logographies et de mythographies, puis sous une forme plus complète et plus littéraire, donna aux historiens le désir de connaître et de transcrire les discours que les personnages historiques avaient tenus : car leurs paroles avaient souvent contribué à la marche et préparé l'issue des événements. De plus les

constitutions libres et démocratiques qui s'établirent avant les guerres médiques dans la plupart des cités ioniennes, augmentèrent l'importance personnelle des hommes de parole, et l'on ne tarda pas à s'apercevoir que l'habileté oratoire, δεινότης, était une véritable puissance dans ces États. On commença donc à la rechercher, non pour elle-même, mais comme un moyen d'action. Ce fut surtout dans Athènes que se produisit ce mouvement des esprits vers l'éloquence, parce que cette ville possédait, depuis Solon, une constitution républicaine qui allait se perfectionnant, et qui, en assurant à chaque citoyen une grande somme de liberté, le rendait, plus que partout ailleurs, responsable du bonheur ou du malheur public. Toutes les affaires se traitant dans l'assemblée, ἐκκλησία, chacun y éprouvait le besoin de faire connaître sa manière de voir, et il s'élevait de tous côtés des orateurs d'autant plus habiles qu'ils avaient fait une étude plus sérieuse des affaires et qu'ils savaient mieux exprimer leurs idées.

A mesure que la parole de ceux qui s'avançaient à la tribune pour défendre ou combattre une proposition prit plus d'autorité, leur responsabilité s'accrut; on put être récompensé pour un bon conseil et puni pour un mauvais. Les luttes prirent un caractère plus grave et plus personnel : on n'osa plus faire une proposition sans qu'elle fût appuyée soit sur des lois antérieures, qu'il fallait avoir étudiées, soit sur un besoin public connu et constaté, soit enfin sur des raisons de politique extérieure que l'on pût faire ressortir. Ainsi, quant à son fond, l'éloquence acquit, par le fait même de la vie démocratique, une solidité de plus en plus grande.

Il est hors de doute qu'avant l'époque de Périclès un grand nombre d'illustres Athéniens, tels que Clisthènes,

Aristide, Thémistocle, ont été non seulement des hommes d'État, mais des orateurs profonds et puissants. Si l'attaque et la défense forçaient ces esprits supérieurs à donner de bonnes raisons aux lois qu'ils proposaient, leur éloquence acquit aussi une élévation de plus en plus grande, à mesure que se répandit l'idée du rôle qu'Athènes avait à remplir dans le monde hellénique et bientôt même dans l'humanité. C'est autour de cette idée, conçue dès le temps des guerres médiques et plus tôt peut-être, que gravitent la plupart des institutions athéniennes et de leurs perfectionnements jusqu'à l'époque de Périclès. C'est à la réaliser que s'appliquèrent durant ce siècle les hommes d'État et les orateurs démocrates : c'est à l'empêcher ou à en retarder la réalisation que travaillèrent, souvent d'une manière clandestine, les hommes de l'aristocratie. Quoique nous ne possédions les discours ni des uns ni des autres, cependant la substance que nous en ont transmise les historiens, et surtout Hérodote et Thucydide, ainsi que les données historiques fournies par Aristote et par Cicéron, nous prouvent que cette idée principale marquait en quelque façon le but idéal que les anciens orateurs avaient sans cesse présent à l'esprit.

Cette marche d'ensemble de la politique athénienne vers un but clairement aperçu, marche qui ne dura pas moins d'un siècle, donna à cette république une étonnante supériorité sur toutes les autres et fit d'Athènes la terre classique de l'éloquence. On ne voit guère de peuples, en effet, chez qui les orateurs aient poursuivi de la sorte, d'année en année, un objet toujours le même, exécutant chacun à son tour un pas de plus pour s'en rapprocher, mourant sans l'avoir atteint et léguant à leurs successeurs le soin d'y parvenir. Les besoins toujours

nouveaux dont ils étaient les interprètes, naissaient les uns des autres, à mesure que grandissait dans son rôle l'État démocratique; et les trois qualités qui constituaient l'orateur étaient exprimées par les mots γνῶναι, εἰπεῖν, πρᾶξαι, c'est-à-dire comprendre ces besoins, savoir les exprimer, et enfin agir pour les satisfaire. Ce sont précisément les trois qualités de l'homme politique : la seconde ayant fait défaut à Cimon, fils de Miltiade, il fut bientôt effacé par Périclès, qui les possédait au plus haut degré.

L'art oratoire proprement dit, c'est-à-dire l'ensemble des règles qui constituent la *rhétorique* et qui peuvent s'enseigner, n'a pas existé avant l'époque de Périclès, non plus que la poétique avant l'époque de Sophocle ou d'Euripide. En général la science d'une chose n'existe guère avant cette chose même; les lois de composition qui président à un genre littéraire ne se déterminent que quand ce genre littéraire est parvenu à son apogée. S'il en était autrement, la première œuvre de ce genre serait parfaite, ce qui est absolument contraire aux lois de la nature. Mais le premier qui, au temps de la féodalité hellénique, osa énoncer un besoin populaire, émit le germe d'où naquit l'éloquence. La forme du discours se développa avec le fond, à mesure que les conditions sociales, dont la liberté est la première, leur permirent de se montrer; l'une et l'autre tendirent dès lors vers la perfection. Il est très probable qu'au temps de Thémistocle on savait composer un discours, ranger les idées dans un ordre naturel et ne les pas jeter pêle-mêle et au hasard. Mais, comme la période des guerres médiques vit grandir tous les arts et se perfectionner les deux genres littéraires qui se rapprochent le plus de l'éloquence, à savoir la tragédie et la comédie, on ne peut guère douter que l'art de parler

n'ait grandi dans la même proportion et ne fût déjà en possession de lui-même au temps de Périclès. Chacune des séances où paraissait un orateur était une leçon d'éloquence pour celui qui devait parler à la séance suivante, et, par ces exemples successifs, la forme du discours allait s'épurant et se perfectionnant.

PÉRICLÈS, Περικλῆς, demeura aux yeux des Grecs et fut aussi pour les critiques latins le type le plus accompli de l'ancienne éloquence. Il occupe dans l'histoire de ce genre la même place que Sophocle dans la tragédie et que Phidias dans les arts du dessin. Ces trois grands esprits, contemporains les uns des autres, ont travaillé de concert à la même œuvre : diriger vers l'idéal du beau le génie et l'activité du peuple athénien, par là faire d'Athènes l'école de la Grèce, et de la Grèce l'école du genre humain tout entier. Pour cela, ils ont fait prévaloir constamment, dans leurs ouvrages et dans leurs paroles, l'idée sur la passion, ne cherchant pas à détruire cette dernière, qui est indestructible, mais seulement à la tourner vers le but le plus noble et le plus élevé. De même que la passion et la sensualité n'animent jamais ceux des ouvrages de Phidias que nous possédons, et que les tragédies de Sophocle sont toujours le développement d'une idée et non d'un sentiment exalté, de même les discours de Périclès ne donnaient au peuple que des raisons sérieuses et des motifs calmes pour le décider : il ne cherchait jamais à l'émouvoir ; mais comme son intelligence se plaçait toujours dans le vrai des situations et rattachait la solution des problèmes aux raisons les plus générales et les plus incontestables, on sortait de ses discours avec cette conviction et ce sentiment du juste et du beau, qui donnent pour longtemps une direction généreuse

à la politique d'un peuple. Le sentiment qu'il avait de la valeur et de la dignité du peuple athénien fut cause qu'il ne chercha jamais à le flatter pour s'en faire un instrument d'ambition; plus d'une fois, au contraire, il eut à le blâmer de certaines dispositions qui ne lui semblaient pas assez élevées : par exemple, lorsqu'ayant été accusé de dépenser en constructions fastueuses les revenus de l'État, il se défendit et proposa aux Athéniens de prendre ces dépenses à sa charge, à condition qu'il inscrirait son nom sur les édifices construits. Le peuple lui donna raison. Mais Périclès était convaincu de la capacité politique de ce peuple et de son aptitude à conduire les affaires de la Grèce.

D'un autre côté, les hommes d'État qui l'avaient précédé, lui-même aussi et ses auditeurs, savaient que, plus Athènes tendait à s'emparer de l'avenir et à se faire le centre du monde hellénique, plus allait grossissant l'antagonisme des États doriens et de tous ceux qui avaient conservé les vieilles formes féodales. Cette conviction, qui était celle de tout le monde, fit que l'on se prépara de longue main à la guerre et que rien ne fut négligé de ce qu'il fallait pour la soutenir. Thucydide nous a conservé la substance et probablement en partie les paroles mêmes prononcées sur ce sujet par Périclès dans trois occasions différentes. Un profond sentiment de la dignité du peuple athénien et de son égalité vis-à-vis des Spartiates règne dans le premier de ces discours (Thuc. i, 140) : « C'est toujours un esclavage, dit-il, qu'un ordre plus ou moins rigoureux, qu'aucun jugement n'a précédé et que des égaux intiment à leurs voisins. » Le manque d'argent des Lacédémoniens, l'absence d'unité politique parmi les alliés, l'égoïsme privé de chacun d'eux et le défaut d'esprit public sont mis en lumière par l'orateur. Il montre que la

force d'Athènes est dans sa marine, que la ville peut renoncer à son territoire sans courir de dangers, et qu'elle doit par sa politique se rapprocher le plus possible de ce qu'elle serait si elle était dans une île. Il conseille surtout la modération, l'absence d'ambition, et il demande aux Athéniens de déclarer, même au prix de la guerre, leur ferme résolution de rester libres et de vivre sous le droit commun. — Le second discours conservé par Thucydide (II, 35) fut prononcé au milieu d'une foule nombreuse de citoyens et d'étrangers, devant le monument funéraire élevé au Céramique en l'honneur des soldats morts dans la première année de la guerre. Périclès profita de cette occasion solennelle pour exposer aux yeux de tous les Grecs la politique athénienne. Après avoir rappelé l'autochthonie et l'indépendance originelle des habitants du pays, il énonça ainsi le principe du gouvernement : « Comme nous ne gouvernons pas dans l'intérêt de quelques hommes, mais pour le bien de la majorité, notre constitution est appelée démocratique. » Il montra ensuite l'égalité devant la loi, la distinction attribuée au mérite et non à la naissance ou à la fortune, la liberté de la parole, la tolérance dans les mœurs, la soumission à la loi, le sentiment public de l'équité. Il fit voir Athènes devenue le rendez-vous de tous les hommes civilisés, faisant tout à découvert, comptant sur sa propre valeur, unissant le courage militaire aux douceurs de la vie civile, et il décrivit sa manière de faire la guerre. « Athènes, ajouta-t-il, a le goût du beau ; elle aime la science et honore le travail. Elle veut que tout citoyen s'occupe des affaires publiques, et qu'on les discute avant d'agir, afin que l'action soit plus sûre et plus énergique. » Par toutes ces qualités, Athènes est devenue « l'école de la Grèce » et un objet

d'admiration pour les âges futurs. C'est pour une telle patrie que sont morts les citoyens dont nous faisons les funérailles. « Leur tombe est l'univers entier : elle ne se fait pas remarquer par quelques inscriptions gravées sur des colonnes dans une sépulture privée ; mais jusque dans les contrées étrangères, et sans inscription, leur mémoire est bien mieux conservée dans les âmes que sur des monuments fastueux. » Tout ce discours, qui est beaucoup plus développé que le précédent, paraît bien avoir été prononcé à peu près tel que Thucydide le rapporte. Il est composé avec art, et il reproduit toutes les qualités bien connues du génie de Périclès. — Le troisième discours, dont l'historien nous a conservé la substance, fut prononcé pour relever le courage des Athéniens, que des échecs à la guerre et surtout la peste avaient abattu, et pour se défendre contre les récriminations que l'on dirigeait contre lui. La solidarité des citoyens entre eux et envers l'État y est exprimée avec une grande énergie. Le sentiment du devoir, l'amour de la gloire et l'impossibilité où l'on est de reculer donnent aux paroles de l'orateur une autorité surprenante. Les Athéniens se rendirent à ses raisons, tout en lui infligeant une amende ; ils s'en repentirent peu après, parce que, malgré leurs maux particuliers, « ils le croyaient plus que personne en état de répondre aux besoins de la république ».

L'éloquence de Périclès, soutenue par la force des pensées, était simple et sans artifices oratoires. Il ne faisait aucun usage de ce qu'on a depuis appelé l'*action*, c'est-à-dire des gestes et des mouvements passionnés du visage. Il ressemblait aux statues de Phidias et on l'avait surnommé l'olympien. La tribune du Pnyx, d'où il parlait au peuple, est située vers le haut de la colline allongée qui

portait le même nom et qui regarde d'un côté la mer, de l'autre l'Acropole et la plaine. L'assemblée s'y tenait en plein air. Quand Périclès paraissait sur le βῆμα taillé dans le roc, il s'y tenait debout, presque immobile, ayant les deux mains cachées sous son himation, dont les plis descendaient verticalement. Les paroles qu'il prononçait semblaient sortir d'une intelligence impassible, communiquant sans intermédiaire avec la vérité, jugeant par elle le passé et, par elle aussi, prévoyant l'avenir. Sa voix, se maintenant à son niveau moyen et naturel, ne cherchait point, par une cantilène étudiée et changeante, à émouvoir les passions ; elle n'était pour lui que le moyen obligé de communiquer sa pensée à ses auditeurs, pensée toujours calme, bienveillante, sincère, faite pour éclairer au loin la marche du peuple qui savait la comprendre. Malheureusement pour le peuple d'Athènes, le guide éprouvé qu'il s'était choisi lui fut ôté dès le commencement de la guerre. Périclès mourut de la peste en 429 ; il avait soixante-cinq ans.

FIN DU PREMIER VOLUME.

# TABLE ANALYTIQUE

DU

## PREMIER VOLUME



## INTRODUCTION



## SECTION PREMIÈRE

### PÉRIODE DES HYMNES



22

## SECTION DEUXIÈME

### PÉRIODE ÉPIQUE

## SECTION TROISIÈME

### D'HOMÈRE AUX GUERRES MÉDIQUES

## SECTION QUATRIÈME

### PÉRIODE DES GUERRES MÉDIQUES.

## SECTION CINQUIÈME

### ÉPOQUE DE PÉRICLÈS.





SOCIÉTÉ ANONYME D'IMPRIMERIE DE VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE
Jules Bardoux, directeur.




UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00881 2300

